IACE NTES /EXC ITAT

ATENEO
DI SCIENZE
LETTERE ARTI
BERGAMO

COLLANA
ATTI
VOLUME
LXXXVI

381° ANNO
ACCADE
—MICO
2022/2023

EDIZIONI
ATENEO
—
2024

Portico Esterno
F
5
10
Scala

COLLANA
Atti dell'Ateneo
di Scienze Lettere Arti
di Bergamo

VOLUME
LXXXVI

ISBN
978-88-947439-3-7

ISSN
1724-2347

EDIZIONI
Ateneo di Scienze
Lettere e Arti
di Bergamo, 2024

STAMPA
febbraio 2024
n. 100 copie

GRAPHIC
+ TYPE DESIGN
Emiliano Cibin
[blumilk.net]

TYPE
denim b.

CARTA
ECOcarta
usomano riciclata,
120 / 300 g

PREMESSA

"L'Ateneo, per la sua instituzione e secondo l'esigenza popolare, dev'essere la mente direttrice, l'intelligenza armonizzante, temperante ed avvivante tutto il moto intellettuale, commerciale ed industriale della Provincia, in ordine agli studii ed all'onda della civiltà. [...] Ora la società è tramutata, ora gli studiosi, se vogliono fare cose grandi e belle, non ponno più vivere aristocraticamente isolati, non devono togliere dal proprio criterio solo e dai propri istinti selvaggi la direzione ai lavori, ma devono discendere nelle viscere della società, con quella strettamente intrecciarsi, quella dirigere e consultare e rappresentare incessantemente. [...] Dunque io penso non potere la sola nomina a socio di quest'Ateneo creare diritto alla venerazione del pubblico, non potersi considerare come premio a fatiche compite, come assunzione in luogo di benemerenza e di riposo, ma come invito ad associazioni per una milizia letteraria al servigio della Provincia e della Nazione, e dovere qui convenire non a dilettevole esercitazione, ma per recare il mio obolo ad impresa comune. [...] Se gli Atenei rimanessero quello che erano, resterebbero inutili, meritamente dimenticati, ma devono informarsi dello spirito dei tempi". Sono sufficienti le riflessioni del patriota risorgimentale Gabriele Rosa[1] a definire il ruolo della secolare Istituzione e l'impegno dei suoi soci, per introdurre l'LXXXVI volume della Collana degli Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo. Che, come ogni anno accademico, tramanda gli studi compiuti e quanto ponderato sulla città e il suo territorio. Affrontando, nell'anno di Bergamo e Brescia capitali della Cultura, una serie di riflessioni atte a connettere e definire l'anima dei due capoluoghi: dall'imprescindibile ruolo della statuaria civile pubblica, e quella cimiteriale, al centocinquantenario dalla scomparsa di Giuseppe Mazzini o al cinquantenario dell'Orto botanico orobico. E poi gli approfondimenti sulla scultura settecentesca e le vicende storico artistiche di un patrimonio pittorico che necessita di costanti riscoperte e valorizzazioni rispetto a un contesto sociale in costante mutamento. O la secolare e singolarissima specificità di un ambiente musicale dalle caratteristiche uniche, così come l'attenzione alle pratiche edificatorie di una città che si vorrebbe in costante meditazione su se stessa. In un caleidoscopio di comunicazioni che rivela l'entusiasmo di ricerca dei soci e accompagna il quotidiano impegno del Consiglio di Presidenza – sorretto dal benevole

1 *Missione dell'Ateneo di Bergamo. Discorso letto dal socio attivo Gabriele Rosa nella seduta del giorno 27 marzo 1851*, Milano 1851, pp. 5, 7 e 8.

sprone della presidentessa benemerita Maria Mencaroni Zoppetti – come riverberato nella relazione del Segretario Generale Lorenzo Mascheretti, abile tessitore del lavoro e dell'impegno di ogni contributore, articolando quanto giunge tramite la premura dei direttori di Classe.

NEL BRONZO E NEL MARMO

L'ANIMA E L'IDENTITÀ DI DUE CITTÀ: BERGAMO E BRESCIA

GIOVANNI CARLO
FEDRICO VILLA

IL PERIMETRO DEL TEMPO, LA RETTA DELLA STORIA. BERGAMO E BRESCIA MONUMENTALI

Ateneo – 28 settembre 2022

Bergamo, la città che svela la propria anima a chi è già giunto; Brescia, che si rivolge a chi sta per entrare dalle sue Porte e si fa memore a chi si accomiata da essa[1]. Due differenti approcci alla costruzione monumentale della propria identità, della definizione di quel museo a cielo aperto che, anno dopo anno, continua ad arricchirsi di nuove opere e di nuovi protagonisti, riflesso di una società in tutta la sua complessità, con Brescia e Bergamo che hanno proposto il loro canone identitario nazionale e comunale strutturando una narrazione pubblica capace di delineare significativamente la coscienza dei due comuni, le loro affinità e divergenze. Offrendo in un caso l'immagine, tutta ottocentesca, della Brescia ribelle e progressista, ideale genitrice del suo Risorgimento nella strenua lotta antiaustriaca delle Dieci giornate (23 marzo – primo aprile 1849) che le varranno l'appellativo di "Leonessa d'Italia", attribuitole da Giosuè Carducci andando al leone rampante dello stemma cittadino, per licenza poetica mutato in leonessa. Ogni passaggio della storia è a Brescia ancora percepibile, anche solo scorrendone la carta topografica, e molteplici sono i percorsi che si possono seguire. Come essa stessa ha plasticamente concepito in modo semplice e diretto, identificando con chiarezza i grandi personaggi e ideali da eternare nei suoi monumenti di piazza. Lo si avverte immediato seguendo il perimetro dei viali delle mura che contornano la città, interrotti dai principali assi viari d'accesso: ecco allora porta Venezia e porta Milano, e poi Porta Trento e piazzale della Repubblica, per chi arriva alla stazione ferroviaria. Ciascun luogo punteggiato da un monumento, scelto dai bresciani per raccontarsi a chi giunge ma anche per lasciare memoria di sé alle generazioni future, rappresentando la nostra storia, scritta nella pietra o nel bronzo. Anche se "La cosa più strana dei monumenti è che non si notano. Nulla al mondo è più invisibile", come ha scritto Robert Musil. I monumenti

1 I temi qui articolati sono stati sviluppati in due precedenti studi, cui si rimanda per eventuali approfondimenti: Giovanni Carlo Federico Villa, *Bergamo dei Mille*, in *Un popolo di statue. L'Italia raccontata dai suoi monumenti*, Torino 2023, pp. 57- 74 e Giovanni Carlo Federico Villa, *Brescia ribelle*, in *Un popolo di statue. L'Italia raccontata dai suoi monumenti*, Torino 2023, pp. 77- 90. Si veda inoltre, per una disamina complessiva concernente la statuaria pubblica: Renzo Villa, Giovanni Carlo Federico Villa, *Statue d'Italia. I. Storia della statuaria commemorativa pubblica. Monumenti dal Risorgimento alla Grande Guerra*, Cinisello Balsamo 2023. Su Bergamo, nello specifico Arnaldo Gualandris, *Monumenti e colonne di Bergamo*, introduzione di Alberto Fumagalli, Bergamo 1976.

li abbiamo ogni giorno sotto lo sguardo, ma a volte dimentichiamo il loro significato, dimentichiamo come ogni città, ogni borgo italiano si possa comprendere con un semplice colpo d'occhio alle sue statue di piazza. È quanto accade a Bergamo che sostanzia la propria storia nell'anima storica della Città bassa, il Sentierone, crocevia di un asse viario che dalla stazione conduce al centro e inquadra il meraviglioso gioiello antico di Città Alta. È sul Sentierone che cogliamo come Bergamo sia due città in una: quella bassa e quella alta, il "borgo" economico finanziario, specchio della capitale garibaldina, e quello delle vie medievali e degli scorci dalla bellezza mozzafiato affacciati su di una natura rigogliosa e ancora contadina. Un "borgo" e una città unite dalle scalette, ombrosi reticoli di gradini e acciottolato di fiume che si inerpicano tra muriccioli a secco e offrono la suggestione di un abitato schiettamente teatrale. Quel teatro che affonda la sua storia nei natali di Arlecchino, e che nel Sentierone ha piena espressione. Un viale che fin dal principio del Seicento collega la grande chiesa domenicana di San Bartolomeo con il convento di Santa Lucia e palazzo Frizzoni, ora sede municipale. Una via che tagliava il prato di Sant'Alessandro, un ampio spazio verde tra i borghi di San Leonardo (sulla via per Milano) e Sant'Antonio (sulla via per Venezia). Qui, fin dal tempo di Berengario re d'Italia, nell'anno 899, si teneva la Fiera di Sant'Alessandro, ponte tra Italia ed Europa. Un mercato che si concentrava tra il 22 agosto l'8 settembre ed era cresciuto nei secoli, fino alla metà dell'Ottocento, per il ruolo eccezionale rispetto a un'economia non solo locale. Qui erano l'acquisto e vendita di quel panno lana che vestiva la popolazione e i soldati di mezza Europa, del cotone e della seta grezza e poi del ferro e delle pietre coti, oltre a essere il luogo di incontro e contrattazione fra produttori e mercanti svizzeri, tedeschi, inglesi, italiani. Un mercato ammirato e ammaliante, con le sue 540 botteghe affiancate da attrazioni d'ogni sorta: dai giganti ai circhi, dagli animali esotici alle marionette. Così, per un viaggiatore come Stendhal Bergamo è "Le plus beau lieu de la terre e le plus joli que j'ai jamais vu". Una città capace di mantenere intatto il suo fascino anche con la rivoluzione urbanistica di principio Novecento quando, per trasformare quest'area ormai in degrado e malsana, Bergamo bandisce un concorso che ha nel Sentierone l'asse portante attorno cui disegnare il nuovo centro della città bassa. È l'occasione per Marcello Piacentini, allora solo un giovane architetto, di definire in una dozzina d'anni una delle più belle creazioni urbanistiche del secolo. Il Sentierone tagliato da assi perpendicolari che, con le loro piazze, esaltano la monumentalità spettacolare di Città alta e le prodigiose mura venete cinquecentesche. Ma anche immaginare un centro razionalista, di grande compostezza e perfetta misura in splendida armonia con i borghi medievali della Città bassa che lo abbracciano, Hermann Hesse appena giuntovi non potendo che esclamare: "Tirai un respiro profondo: tanta bellezza non m'era mai venuta incontro, così di colpo, arrivando in una città italiana". Il Sentierone: un luogo paradigmatico

di come, oltre a lavorare all'auspicata unificazione territoriale, si mediti sul come "fare" gli italiani, quale memoria comune offrir loro. Con il monumento celebrativo che diviene risposta concreta, nel suo tramandare con immediatezza la memoria collettiva: sempre visibile, presente nell'immaginario del cittadino frettoloso e in quello del turista curioso, che attraverso la storia della città individua il disegno della nazione. Nel caso orobico attraverso la rappresentazione di una città che si vuole connotare quale capitale del Risorgimento delle mille camice rosse garibaldine ma anche sottolineare il suo ruolo culturale, della Bergamo che per secoli fu una sorta di operosa capitale di terraferma della Serenissima Repubblica, contrappunto collinare alla Venezia lagunare.

Ma a principiare un puntuale percorso risorgimentale è Brescia, e il fulcro una piazza della Loggia legata a momenti fondamentali della storia cittadina, e nazionale. Sul luogo ove svettava la colonna col leone di San Marco, ai tempi del dominio veneziano, e dove si ergeva il patibolo o si accendevano i roghi, ora c'è la statua della *Bella Italia*, l'omaggio di pietra ai *Caduti delle X Giornate* del 1849 subito successive alla sconfitta di Novara, quando l'iniziativa popolare s'era disperatamente opposta al ritorno austriaco[2]. Strutturando un proprio solenne rito commemorativo nel decennale dell'insurrezione, coordinato dall'Amministrazione comunale e sempre rinnovato ogni prima domenica d'aprile, fino al 1899. Alla celebrazione in Duomo seguiva una processione per le vie cittadine bardate a lutto, seguendo un carro funebre con *tableau vivant:* una donna seduta su di un leone dalle catene infrante, allegoria dell'Italia liberata dai suoi martìri. L'immagine cui si volle dare concretezza quando, entrato a Brescia il 17 luglio 1859, Vittorio Emanuele II si reca al castello ove dieci anni prima il generale Julius Jacob von Haynau s'era meritato il titolo di 'jena di Brescia', ordinando la fucilazione di quarantacinque cittadini, inermi ostaggi. L'ancora re di Sardegna, evidentemente turbato, vuole sia eretto a proprie spese un monumento in ricordo delle vittime; sarà più tardi il conte Luigi Lechi a dare la commissione a Giovanni Battista Lombardi[3], un artista bresciano scoperto e protetto da Rodolfo Vantini, il progettista del primo cimitero monumentale, uno tra i più belli e commoventi d'Italia[4]. Lombardi, seguendo i desideri dell'augusto committente, scolpisce il *Genio dell'Indipendenza,* una figura

2 In ultimo Mariano Comini, *La Leonessa. Brescia 1848-1849*, Brescia 1999 e Sergio Onger, Gianfranco Porta, *Le Dieci giornate di Brescia. Le ricorrenze della memoria*, Brescia 1999.

3 Adriana Conconi Fedrigolli, *Giovanni Battista Lombardi (1822-1880)*, Brescia 2006.

4 Valerio Terraroli, *Il Vantiniano. Scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia 1990 e Bernardo Falconi, *La stagione neoclassica e romantica. Dai modelli canoviani al cantiere del Vantiniano alla scultura di gusto "troubadour"*, in *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal secolo XV al XX secolo*, a cura di Valerio Terraroli, Milano 2010, pp. 214-259.

femminile avvolta in una tunica all'antica: la destra offre ai caduti due corone bronzee – l'alloro militare e la quercia civica – mentre il braccio sinistro è piegato e trattiene la bandiera avvolta in segno di lutto; la mano è al cuore. Composto il gesto, triste e severa l'espressione, morbido il panneggio e la capigliatura. È un'immagine dolente e un poco funebre: per i bresciani diventerà la *Bella Italia,* con il monumento di piazza della Loggia completato sui quattro lati del basamento da efficaci bassorilievi a illustrare i fatti salienti dell'insurrezione popolare e ricordare così il primo re, Vittorio Emanuele II. Colui da cui principiano la vicenda monumentale orobica e il ruolo moderno del Sentierone: con una raccolta di fondi, compiuta a sei anni dalla morte del "Re galantuomo", reso marmo monumentale da Luigi Pagani e Francesco Barzaghi[5], figli del realismo lombardo-piemontese di Vincenzo Vela. Un monumento realizzato grazie ai fondi raccolti con una petizione popolare promossa dal "Casino degli operai e degli artisti". La statua s'innalza i primi di agosto del 1884 e inaugura il 23 ottobre, sotto una fitta nevicata: il tempo necessario a decantare le epidemie di vaiolo e colera esplose in estate in val Brembana e consentire a quasi 20.000 persone di radunarsi per ascoltare il patriottico discorso del sindaco, il conte Gianforte Suardi, in un'area pavesata a festa dalle lanterne tricolori. Il re occhieggia benevolo, dirimpetto a Palazzo Frizzoni, felicemente reso da Barzaghi in novantasei quintali di granito rosso di Baveno: alto 430 cm Vittorio Emanuele II è stante e a capo scoperto, l'elmo con il pennacchietto d'airone ai piedi, elegantissimo nell'uniforme militare del 1876, di cui immaginiamo la giubba turchino scuro con le filettature scarlatte al di sotto del magnifico spencer di panno – dal 27 novembre 1848 distinzione degli ufficiali di cavalleria – dall'ampio taglio, incavalcato sul davanti e chiuso dalla doppia fila di cinque alamari di seta a sezione quadrata, i due lembi verticali e il bordo inferiore orlati d'Astrakan. Un sovrano dallo sguardo austero e valoroso, con grazia e sapiente ossequio snellito nella figura e fieramente connesso alle allegorie del basamento: dalla panoplia d'armi con fronde di quercia e alloro a cingere lo scudo con il "1870" della Breccia di Porta Pia ai due possenti leoni che ne incarnano lo spirito: ferito, incatenato e accucciato quello della prima guerra d'Indipendenza del 1848; ritto ed esultante, le zampe sulle catene spezzate, quello della vittoria del 1859. Posto nel polo centrale e topico dello struscio cittadino, il padre della patria da lassù preannuncia e osserverà attento l'edificazione anche fisica della nuova Italia, sancendo a Bergamo la stagione di un restauro urbano capace di rendere lietamente risorgimentale l'habitat quotidiano della città dei Mille. E l'impianto municipale orobico, connotato dai poli alto e basso, indirizza facilmente, e apparentemente senza troppe dispute, le scelte diplomatiche di posizionamento dei monumenti cardine della nuova

5 Giovanni Carlo Federico Villa, *Un "re galantuomo" per Bergamo*, in "Giopì", anno CXXVIII, 4, 28 febbraio 2021, p. 5.

stagione unitaria: se il Sentierone è presidiato dal re, inevitabile sia l'aulica piazza Vecchia – ribattezzata nel 1861 piazza Garibaldi – il luogo deputato alla celebrazione dell'Eroe dei Due Mondi[6], colui che aveva posto fine alla cattività austriaca entrando in città l'8 giugno 1859 e che da Bergamo sarà ricambiato, nella notte tra il 5 e il 6 maggio del 1860, con quasi 180 volontari pronti a salpare da Quinto per Marsala, con indosso le camicie rosse tinte a Gandino dalla Tintoria degli Scarlatti di Prat Serval. Apparrebbe dunque naturale, tre giorni dopo la scomparsa del condottiero, la scelta del consiglio comunale di stanziare i fondi – 4.000 lire – per erigergli un monumento. Senonché, quel 5 giugno 1882, il dibattito è assai animato, con il consigliere Lorenzo Rota Rossi che ricorda al sindaco Luigi Cucchi l'animo anticlericale del nizzardo. Un particolare che induce, dopo la decisione presa sull'onda emotiva, a fermare ogni progetto e ricordarci come Garibaldi sia stato certo di gran lunga il più popolare, il più amato e il più commemorato tra i protagonisti della nostra storia risorgimentale, e però altrettanto mal sopportato da molti, a cominciare dai clericali. Poiché il mito popolare gli attribuiva non solo ardito sacrificio, genuinità, semplicità e purezza di sentimenti e costumi, oltre a una sorta di naturale bontà, ma anche la volontà di 'riscatto delle plebi' e la visione di un futuro di giustizia e pace e lavoro. Tanto che si originò subito uno schema iconografico fissato nei tratti da Nazareno, una figurazione codificata nel profilo greco, nell'occhio luminoso, grande e sereno rievocato dal conte Vittore Tasca, patriota e fervente ammiratore del Duce dei Mille che, nel marzo 1883 dopo aver raccolto la bella cifra di 23.000 lire, chiede al Consiglio comunale la concessione di poter erigere l'agognato monumento suggerendo ad autori due garibaldini bergamaschi, già allievi dell'Accademia Carrara e nipoti di Francesco Coghetti: i fratelli Cesare e Alberto Maironi da Ponte. Avuto l'incarico, saranno assai rapidi nell'esecuzione tanto da potersi scoprire l'opera il 13 settembre 1885, in quella piazza Garibaldi da cui scalza l'elegante fontana del Contarini, posta in deposito. Il monumento, di bronzo e porfido, è imponente: ben nove metri di una mole che inevitabilmente altera armonia ed equilibrio della area medievale e cinquecentesca, gonfiando malumori e mugugni non solo di parte clericale. E con malizia l'"Eco di Bergamo" coglie l'occasione per lasciare memoria di un'inaugurazione fallimentare – i parroci avevano minacciato la scomunica a chi vi avesse partecipato – e i "pochi uomini presenti con le camicie rosse" erano "tutti ubriachi" in una piazza ove garrivano, accanto alle bandiere rosse di irredentisti e repubblicani, quelle verdi della massoneria e nere degli anarchici. Non mancando poi l'ironia sugli esiti artistici: chi giunse la

6 Paola Bianchi Patti, *Il monumento a Giuseppe Garibaldi a Bergamo*, in *Garibaldi. Un eroe nel bronzo e nel marmo*, a cura di Cristina Beltrami, Giovanni C.F. Villa e Anna Villari, Cinisello Balsamo 2012, pp. 69-77; Giovanni Carlo Federico Villa, *Miti e migrazioni di un bronzeo Garibaldi*, in "Giopì", anno CXXVIII, 3, 15 febbraio 2021, p. 5.

mattina trovò davanti ai quattro leoni bronzei a divisare le rampe di scale del basamento delle scodelle di latte, poiché nulla più che "micetti" apparivano i fieri animali a guardia dei 330 cm di un Garibaldi stante, lo sguardo stanco e pensieroso rivolto verso la biblioteca Angelo Mai, dando le spalle al Duomo e al vescovado. I Maironi ne avevano colto l'estetica popolare e rivoluzionaria, abbigliandolo con l'eterodosso esotismo del *poncho* sudamericano, la sua *mise* fin delle guerre di Montevideo, e con il berretto magiaro nella mano destra, dunque ben distante dalle allora già sciape e ingrigite divise militari. Inevitabili seguiranno decenni di polemiche e vani tentativi di trasferimento cui porrà fine uno dei più ferventi anticlericali della città, un lapidario Ciro Caversazzi: la fontana Contarini torni al suo posto e la Storia faccia il suo corso. Giuseppe Garibaldi, Francesco Cucchi, Vittore Tasca, Francesco Crispi e Daniele Piccinini: sono i toponimi del nostro risorgimento a divenire le cinque vie radiali che convergono sulla Rotonda dei Mille, crocevia essenziale per il collegamento tra il Sentierone e le zone di nuovo sviluppo del centro piacentiniano. Che assume definitiva forma circolare proprio per il trasferimento del monumento a Garibaldi, qui inaugurato il 20 settembre 1922 sul nuovo piedestallo pensato da Ernesto Pirovano, privo dei felini fusi durante la Seconda Guerra Mondiale per farne cannoni. E saranno poi compiuti in pietra, e sul Sentierone a chiosa risorgimentale, gli omaggi ai compagni: il *Monumento a Francesco Nullo* di Ernesto Bazzaro[7] dall'esito felicissimo, nel tessuto delle superfici sgranate in un marmo fittamente lavorato così da trattenere la variabile incidenza della luce esaltando così la figura del Cacciatore delle Alpi che diviene eroe polacco quando, nel 1863, alla testa di un manipolo di volenterosi bergamaschi, parte alla volta della Polonia oppressa dall'esercito zarista per immolarsi in solitaria carica a cavallo il 5 maggio, infondendo con il suo gesto nuova linfa alla resistenza. E suo ovvio *pendant* il fedelissimo e ortodosso garibaldino *Francesco Cucchi*, qui ritratto nelle seriose vesti del politico, ricordo del quarto di secolo trascorso nel Parlamento italiano.

E se un busto e una serie di memorie lapidee sono dedicate da Brescia a un garibaldino di vaglia quale lo scrittore patriota *Giuseppe Cesare Abba*[8], a *Giuseppe Garibaldi* è qui consacrato l'accesso occidentale, la via da e per

7 Giovanni Carlo Federico Villa, *E poi furono i due dioscuri*, in "Giopì", anno CXXVIII, 6, 31 marzo 2021, p. 5.

8 Inaugurato il 20 settembre 1926, e ora sulla salita da Porta Trento al Castello, è opera dell'allora giovane Giuseppe Brigoni e reca la dedica: "A Giuseppe Cesare Abba/ soldato poeta maestro/ con l'esempio con la parola/ additò ai giovani le alpi nostre/ la generazione bresciana/ illuminata alla luce della sua fede/ rivendicati i sacri confini". Una stele ricorda Abba in un'area verde di via Gramsci: "Giuseppe Cesare Abba colpito da repentino malore qui cadde e qui spirò l'anima grande il VI novembre MCMX" e un'altra, eretta agli inizi degli anni Sessanta del Novecento e sormontata dal bronzeo ritratto modellato da Domenico Ghidoni, è posta a sud del quartiere sorto nella zona di Urago e che da Abba prende nome.

Milano, in una celebrazione fortemente voluta dall'iniziativa popolare fin dall'anno della sua morte[9]. Scartati tutti i bozzetti presentati a un primo concorso, la municipalità si rivolge a Giuseppe Guerzoni, patriota e maggiore biografo di Garibaldi, per una suggestione sul come effigiarlo: "Il Garibaldi vero non è né un Achille spensierato, né un Orlando Furioso, è un Capitano: un Capitano che pensa con audacia, risolve con ponderazione, eseguisce con calma, e deve a queste sue qualità [...] il miracolo delle vittorie e delle fortune, la gloria stessa delle sue sconfitte". Un suggerimento ben colto nei quasi cinque metri della statua equestre di Eugenio Maccagnani: il condottiero è abbigliato con la cappa militare, le braccia conserte; il cavallo si avvia nella marcia al di sopra di un imponente basamento del locale marmo di Botticino progettato da Tagliaferri. Alla base un vigoroso leone bronzeo, le fauci spalancate, fa da contrappeso alla prua di nave posta sul lato opposto, paradigmatica delle abilità marinare del pensoso Garibaldi, effigiato non più quale rivoluzionario ma in divisa sabauda, così prossimo a colui che entrò in Brescia proprio da porta Milano, insieme ai suoi Cacciatori delle Alpi, il 13 giugno 1859. Il 'poeta della brescianità', Angelo Maria Canossi, con spirito commenterà la laconica dedicatoria: "L'epigrafe è di alcuni professori/ che prima l'han mandata al gran Carducci;/ se per caso ci fosse qualche errore;/ e quello, rispettati i capisaldi,/ ci tirò via gli errori e gli errorucci;/ e c'è rimasto solo A GARIBALDI"[10]. Inaugurato l'8 settembre 1889 con enorme concorso di pubblico, Garibaldi è rivolto al monumento *ad Arnaldo*, verso cui andò poi il corteo in una sorta di pellegrinaggio laico, attraversando la città in direzione della via che conduce a Venezia. Ove, appena essa s'amplia in piazza, dall'alto di un basamento neogotico un gran frate tende le braccia verso di noi, quasi a incitarci. È l'immagine di un formidabile contributo all'identità nazionale, figlio della contingenza delle battaglie politiche: il 15 dicembre 1865 il Comune delibera uno stanziamento per l'erezione del monumento *ad Arnaldo da Brescia*, martire del potere temporale dei papi e di

9 Per una disamina complessiva *Per l'erezione del monumento al generale Giuseppe Garibaldi in Iseo il giorno 11 novembre 1883. Sonetto dedicato al cav. Luigi Rossetti*, Brescia 1883; Giuseppe Cesare Abba, *Discorso pronunciato l'8 settembre 1889 all'inaugurazione del monumento a Garibaldi in Brescia*, s.l. s.d. [ma Brescia 1889]; Giuseppe Cesare Abba, *Per l'inaugurazione del monumento a Garibaldi in Brescia*, Brescia 1889; Maria Mimita Lamberti, *Esempi di iconografia garibaldina*, in *Garibaldi e la leggenda garibaldina. Manifestazioni per un centenario*, a cura di Giuseppe Armani e Laura Novati, Brescia 1983, pp. 133-165; Carlo Minelli, *Il monumento a Garibaldi di Porta Milano*, in "Civiltà bresciana", XII, 2, 2003, pp. 45-52 e infine *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca*, catalogo della mostra a cura di Francesco Paolo Tronca (Brescia 3 maggio- 8 luglio 2007), Brescia 2007.

10 Per riparare si porrà in una vicina aiuola una coppia di lapidi: "Giuseppe Garibaldi/ sgominati gli austriaci/ presso Como/ entrò da questa porta/ plaudente il popolo/ il 13 giugno 1859" e "A ore 10 del 17 giugno 1859/ salutammo da questa porta/ Vittorio Emanuele II/ liberatore d'Italia./ Deliberazione Consiglio Comunale 16-5-1878".

quello imperiale[11]. Il canonico agostiniano Arnaldo è esemplare del recupero in chiave massonica di una figura riletta quale eroe di una riscossa nazionale e riferimento per il pensiero liberale per il suo spirito polemico e fortemente critico. Da frate predicatore e allievo di Abelardo a Parigi, Arnaldo si scagliò contro la corruzione del clero, predicando la povertà della Chiesa e sostenendo le autonomie comunali. Tanto da consentire a papa Adriano VI e all'imperatore Federico Barbarossa una facile alleanza contro di lui: processato a Roma nel 1155, è condannato a morte e impiccato, il suo corpo bruciato e le ceneri disperse nel Tevere affinché nessuno possa venerarle. È il Settecento illuminista a riscoprire la figura di Arnaldo, con l'Ottocento laico e progressista che lo esalta quale icona del libero pensiero e simbolo degli ideali risorgimentali, trasfigurandolo in un'icona d'impegno civile e morale con la Brescia degli anni unitari che interpreta l'erezione di un monumento dedicato ad Arnaldo quale il proprio significativo apporto al futuro regno d'Italia. Un progetto che comincia a prendere corpo intorno al 1860 con la giunta municipale di matrice liberale e massonica, divenendo presto un simbolo di lotta politica per Giuseppe Zanardelli – protagonista per ventidue anni di una diatriba con i cattolici sull'opportunità dell'opera – e scrittori quali Federico Odorici e Gabriele Rosa. Nel 1861 lo scultore Antonio Tantardini invia al preposto comitato esecutivo due bozzetti in gesso e, il 25 aprile 1862, Garibaldi sollecita con una lettera una presa di posizione intorno alla statua commemorativa. Antefatti che inducono il consiglio comunale a deliberare, il 15 dicembre 1865, un primo stanziamento di fondi e, contestualmente, incardinare una Commissione delegata a occuparsi della questione. Nel frattempo procedono gli studi d'archivio, le pubblicazioni biografiche, i

11 Protetto da una cancellata costruita dalla ditta Glisenti di Carcina, sul complesso si vedano Ignazio Villa, *Illustrazioni al progetto di un monumento ad Arnaldo da Brescia che i suoi concittadini vogliono ora innalzare a di lui perpetua onoranza*, Firenze 1870; *Il modello errante del monumento a frate Arnaldo da Brescia*, Brescia 1877; *Arnaldo da Brescia e le feste pel suo monumento: agosto 1882*, Roma 1882; Francesco Borgatti, *La inaugurazione del monumento ad Arnaldo da Brescia, celebrata in Brescia il 14 agosto 1882: discorso pronunciato dal presidente della deputazione del senato del regno Francesco Borgatti*, Roma 1882; Giuseppe Zanardelli, *Parole dal ministro di grazia e giustizia Giuseppe Zanardelli pronunciate il giorno 14 agosto 1882 nella solenne inaugurazione del monumento ad Arnaldo da Brescia*, Brescia 1882; Biagio Placidi, Leopoldo Farnese, *Per i monumenti a Giordano Bruno e ad Arnaldo da Brescia: lettere*, Roma 1888 e *Arnaldo da Brescia e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Maurizio Pegrari (Brescia, 5 maggio 1990), Brescia 1991. Presso la Fondazione Tortore Colombera di Gorla Maggiore sono conservati i bozzetti in gesso delle quattro formelle del basamento (in Michela Valotti, *La scultura simbolista e liberty*, in *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di Valerio Terraroli, Milano 2011, p. 267). Il monumento è stato oggetto di una mostra, nata dalla collaborazione tra Fondazione Ugo Da Como e Fondazione Brescia Musei, insieme a Fondazione Cab e Associazione Amici dei Musei di Brescia, priva di catalogo: "Arnaldo ritrovato. Odoardo Tabacchi e Antonio Tagliaferri per il monumento ad Arnaldo da Brescia" (Brescia - Santa Giulia. Museo della città, 25 marzo- 23 luglio 2017).

componimenti poetici e le conferenze strumentali alla promozione di una sottoscrizione internazionale atta a coinvolgere le altre città legate alla vita di Arnaldo, quali Zurigo e Parigi. Giungendo così a indire, nel 1869, un concorso pubblico di buon successo: le ventinove proposte, tra disegni e bozzetti, sono esposte un anno dopo nello spazio della bresciana Crociera di San Luca. Vincitore risulta Odoardo Tabacchi che, a conclusione del suo pensionato romano, aveva presentato quale saggio finale un colossale gesso d'*Arnaldo da Brescia*, inviato nel maggio 1861 a Milano, dove la commissione accademica gli assegnerà il primo premio per la scultura all'annuale Esposizione braidense. Nei suoi quattro metri d'altezza, Arnaldo appare avvolto da un lungo saio da cui emergono il volto – incorniciato chiaroscuralmente da un cappuccio che ne esalta la drammatica tensione oratoria, compendiata nell'aggrottarsi della fronte e nello sguardo rapito – e le braccia tese, asimmetriche, le palme delle mani aperte verso l'alto in una postura di formidabile espressività ottenuta con i pochi dettagli di un panneggio che si spezza in marcate pieghe verticali a rendere l'imponenza fisica, accanto a quella della parola, in un'estetica complessivamente tesa all'immediata comprensione e comunicazione del messaggio. Un'immagine la cui eloquenza è esaltata dal sapientissimo trattamento delle superfici, il tessuto del saio reso scabro e irregolare da una lavorazione che rende la materia ruvida, simbolicamente accentuando la povertà della stoffa e consentendo a Tabacchi di variarne costantemente la percezione al mutare della luminosità naturale, oltre ad amplificare l'imponenza plastica del frate ben stagliato nello spazio. Mentre viene compiuta la fusione in bronzo, affidata alla maestria di Alessandro Nelli a Roma, nel 1877 il Comune incarica l'architetto Antonio Tagliaferri – protagonista del fermento edilizio e del riassetto urbano che investì Brescia all'indomani dell'Unita d'Italia[12] – di valutarne il posizionamento nell'antica area del mercato dei grani, il largo Torrelunga, e progettarne il basamento, immaginato quale un insieme di elementi scultorei d'ispirazione romanica, decorato dai dodici stemmi delle città legate idealmente alla figura dell'eretico e destinato, oltre che a sorreggere la statua, ad accogliere bassorilievi e dedicatorie. Queste ultime di particolare significato, il monumento inaugurandosi il 14 agosto 1882, nel periodo di massima tensione tra Stato e Chiesa e con Zanardelli ministro di Grazia e Giustizia. Sul fronte è riportato "ad arnaldo/ al precursore al martire/ del libero italico pensiero/ brescia sua decretava/ tosto rivendicata in liberta'/ mdccclx"; sul retro "zurigo dello ospizio memore/ roma redenta e italia madre/ questo espiatorio bronzo/ dai loro contributi auspicato/ consacrano/ mdccclxxxii" e sui lati, a sinistra "imperium teneat/ romae sedeat regat orbem/ princeps terrarum/ caesaris accipiat caesar quae sunt/ sua praesul/

12 Valerio Terraroli, *Antonio e Giovanni Tagliaferri, due generazioni di architetti in Lombardia tra Ottocento e Novecento*, Brescia 1991.

UT CHRISTUS IUSSIT/ EP. ROM. AD. REG./ ANNO MCXLIX" e a destra "REVERTANTUR OPTO/ PRISTINA TEMPORA/ ASSUREXI/ AD SACRUMSANCTUM URBIS SENATUM/ EQUESTREMQUE ORDINEM/ INSTAURANDUM/ LEG. ROM. AD REG. ANNO MCLV". Ecco poi, al disotto, quattro formelle ove un'ambientazione a bassorilievo accoglie vivacissime figure, sviluppate a sbalzo, a narrare episodi della vita di Arnaldo: *La predicazione a Brescia*, *La predicazione a Roma*, *Il processo* e *Il supplizio*. In esse Tabacchi, in una trattenuta carica verista, cerca di connettere i diversi piani compositivi pur insistendo in una minuta descrizione di personaggi e contesti, sviluppando una ricerca mimetica derivata dal proprio naturalismo di formazione. Un gravoso impegno complessivo che frutterà all'artista 75.000 lire, mentre Tagliaferri da qui principierà per una revisione urbanistica dell'intero sedime con piazza dei Granai che, quindici anni dopo l'inaugurazione, è non senza polemiche intitolata anch'essa ad Arnaldo.

Bergamo prosegue intanto nella riflessione tutta interna al Sentierone, cogliendo l'occasione del centenario della nascita per scoprire di lato al Teatro il *Monumento a Gaetano Donizetti* di Francesco Jerace[13], opera topica dell'Ottocento italiano nella rottura che propone di ogni schema classico, l'eroe non più celebrato in cima a un piedistallo. Perché qui abbiamo una base di granito su cui si eleva un'esedra marmorea semicircolare ove trovano posto, in meditata e calibrata asimmetria, i protagonisti: a sinistra, seduto, è un assorto Donizetti, intento a trascrivere sui fogli che tiene sulle ginocchia le note che con sguardo rapito cerca di trarre dalle melodie ispiratrici della musa Melopea, ritta sulla parte opposta della gradinata e intenta nel suono della cetra. Suggestivamente affacciato su di uno specchio d'acqua ingraziosito dalla presenza dei cigni, nell'area precedentemente occupata dal mercato del bestiame, il monumento non nasce per Bergamo. Ma per Catania, che l'aveva commissionato all'artista calabrese in onore di Vincenzo Bellini, salvo poi cominciare una lunga querelle circa i costi dell'opera. Conclusa con la decisione dello scultore di presentare il monumento a Bergamo mutando il volto di Bellini in quello del pressoché coetaneo Donizetti. Quasi un involontario ringraziamento, pensando a come Donizetti avesse scritto la messa da requiem per un Vincenzo Bellini, di cui amò sinceramente, non ricambiato, le opere. Un monumento a rievocare i due protagonisti del melodramma romantico, posto a qualche decina di metri dagli eroi dell'Unità d'Italia e significare quanto il contributo di ogni comune sia connesso non solo a soldati e politici, ma precipuamente alla penisola degli artisti e degli scienziati, gli artefici del farsi dell'Italia con il pensiero e l'arte.

A Brescia a far da contraltare a Donizetti è *Alessandro Bonvicino,* il *Moretto*, onorato con una statua di Domenico Ghidoni nella piazza antistante

13 GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *Calabresi d'Orobie: Jerace e Donizetti*, in "Giopì", anno CXXVII, 20, 30 novembre 2020, p. 5.

la Pinacoteca Tosio-Martinengo. Inaugurato il 4 settembre 1898[14], in occasione delle Feste Morettiane per celebrare il 400° anniversario dalla nascita del grande maestro del Rinascimento bresciano, compone su alto basamento la classica iconografia del pittore — pennello nella destra, tavolozza nella sinistra, calzoncini a sbuffo — con una deliziosa figura femminile che tiene sulle ginocchia un volume aperto, allegorica raffigurazione della *Pittura mistica*, vuole la tradizione ispirata a una donna reale: Niny Manziana, moglie di Giovanni Tagliaferri, nipote di Antonio, modella e musa fin da giovanissima nel suo essere figlia di Carlo, animatore della vita culturale bresciana e attento mecenate di Ghidoni, di cui riconobbe precocemente l'altissima arte.

Ecco poi gli scienziati: nell'autunno 1897 il Sentierone vede l'inaugurazione del *Lorenzo Mascheroni* di Ernesto Bazzaro[15]: modestissimo nelle dimensioni perché il comitato all'uopo formatosi, grazie al patrocinio del Casino degli Artisti, Operai e Professionisti, in cinque anni riuscì a raccogliere solo 1.600 lire. Così, lo scalpello di Bazzaro dovette usare marmo di Candoglia con venature rossastre e non poté andare oltre la dimensione del busto per celebrare il matematico, poeta e politico che nella primavera del 1797 frequenta assiduamente Napoleone a Villa Crivelli a Mombello, in giornate che trascorrono tra lezioni di geometria e la concezione della futura Repubblica Cisalpina. A "Bonaparte l'Italico" Mascheroni dedica il suo testo cardine, la "Geometria del compasso" per poi, dopo essere stato tra gli estensori della costituzione della nascitura Repubblica, applicarsi a far sì il novello Gran Consiglio finanzi stabilmente l'istruzione pubblica. Tanto da presentare, il 24 luglio 1798, un piano generale di Pubblica Istruzione in cui propone la gratuità e obbligatorietà dell'istruzione primaria e la piena laicità della scuola pubblica. A questo affianca l'impegno perché tutta Italia adotti il sistema metrico-decimale di pesi e misure, recandosi appositamente nel settembre del 1798 a Parigi. Ove spira appena cinquantenne, il 14 luglio 1800, suscitando il profondo cordoglio di un Napoleone che cerca in ogni modo di presenziare al funerale, tanto da farlo ritardare di sei ore. Alla sepoltura Vincenzo Monti ricorda l'"insigne matematico, leggiadro poeta ed ottimo cittadino", celebrandolo nella cantica nota come la *Mascheroniana* e, in lacrime, gettando le ultime manate di terra sulla fossa del fraterno amico. Ma il tempo scorre e, a cent'anni dalla morte, Mascheroni è dimenticato dalla sua città: quando il 5 settembre 1897, in una frettolosa mezz'ora di cerimonia di fronte a uno sparuto capannello, Suardi consegna la statua, deve chiosare polemicamente: "[...] se nulla si fosse fatto Bergamo avrebbe potuto essere giustamente accusata di ingiustificabile, colpevole oblio verso uno dei suoi

14 Su un fianco del basamento leggiamo: "Alessandro Bonvicino Moretto/ gareggiò nella pittura/ coi sommi dell'aureo secolo/ MIID MDLIV" sull'altro: "Con munifico retaggio/ del pittore G.B. Gigola/ l'Ateneo eresse/ MDCCCXCVIII".

15 Giovanni Carlo Federico Villa, *Al poeta della Scienza, Lorenzo Mascheroni*, in "Giopì", anno CXXVIII, 7, 15 aprile 2021, p. 5.

figli più illustri". Un'accusa a una città allora ben poco 'positivista', impietoso il raffronto con gli analoghi omaggi fatti ai colleghi di Mascheroni dai luoghi d'origine: dall'*Alessandro Volta* di Como al *Lazzaro Spallanzani* di Scandiano al *Giuseppe Luigi Lagrange* di Torino. Ma pure a quello che sarà il parallelo intervento bresciano: nella riservata piazzetta di Santa Maria Calchera, posto alla nostra altezza per una piena empatia con l'effigiato, originariamente introdotto da un bacino d'acqua a duplicarne poeticamente l'immagine, è svelato il 10 novembre 1918 il monumento *a Nicolò Tartaglia*, lo studioso autodidatta cui è riconosciuto il merito di avere contribuito alla rinascita delle scienze matematiche allo schiudersi del Cinquecento. "Tartaglia", così soprannominato per la balbuzie procuratagli dalla ferita alla bocca inferta dalle soldataglie di Gastone de Foix sulla porta del Duomo Vecchio, nei drammatici giorni del Sacco di Brescia del febbraio 1512, è celebre per la scoperta della formula risolutiva dell'equazione di terzo grado. E l'opera del bresciano Luigi Contratti, nel candore marmoreo della consueta pietra locale di Botticino, colloca il matematico su di un basamento cui accediamo da cinque gradoni, abbigliato alla moda del suo tempo e con le fattezze di Euclide, seduto e concentrato nello studio mentre con il compasso traccia un cerchio per poi determinare il volume di un tetraedro, a vegliare sul gesto una sfera armillare. Un insieme che, se vuol farsi accogliente invogliando al dialogo con Tartaglia, lo è stato anche troppo, vittima periodica di atti di vandalismo che lo imbrattano variamente oltre ad averlo più volte privato di mano e compasso.

A Brescia c'è l'accesso alla città per chi giunge dalla stazione ferroviaria. Qui, dal 20 settembre 1909, 89° anniversario della breccia di Porta Pia, è il simbolo più evidente della Leonessa moderna, un monumento inaugurato alla presenza del re e di Giolitti e consacrato allo statista bresciano per eccellenza: Giuseppe Zanardelli. Volontario nelle lotte risorgimentali, ministro nel Regno d'Italia per la Sinistra storica, abolitore della pena di morte nel nostro codice penale ma anche l'uomo cui è dedicato un classico della canzone napoletana, "Turna a Surriento". Autore dell'omaggio il magistrale Davide Calandra, il più colto rappresentante dell'arte nuova: la statua, ora spostata nei giardini lungo via XX settembre, vede un bronzeo Zanardelli in toga, solenne e fiero, appena alzatosi dalla sedia curule e pronto a iniziare l'arringa: la mano destra enfatizza l'oratoria, eloquente e pertinente; la sinistra s'appoggia al fianco, accrescendo ancor più la fierezza del politico bresciano, celebre per le proprie dissertazioni. Sullo sfondo, un bassorilievo marmoreo è la quinta scenica che rafforza l'iconico personaggio: una quadriga lanciata in impetuoso slancio, allegoria della Grecia classica, ha quale auriga Febo, personificazione di Zanardelli, con al fianco Pallade Atena, simbolo di intelligenza e virtù, che regge la Vittoria alata simbolo di Brescia. L'epigrafe latina a esergo, tradotta recita: "Ebbe strenuamente tra le mani le briglie

dello Stato"[16]. E chi porre sul Sentierone orobico, che avesse compiuto un percorso altrettanto significante? In mancanza di politici locali, dopo quasi trent'anni si ricostituisce il trio unitario con l'inaugurazione, al fianco sinistro del re, del *Monumento a Camillo Benso Conte di Cavour*[17]. "Avrèss mai pio pensàt che Cavour l'éra ona dòna!" ("Non avrei mai immaginato che Cavour fosse una donna!"): è la sapida battuta che ricorre motteggiando di quel 24 settembre 1913 quando, alle 9.30, Vittorio Emanuele III svela il monumento dedicato allo statista piemontese tra un tripudio di bandiere e un formidabile spiegamento di forze, il re accolto in stazione da due battaglioni di fanteria e due di bersaglieri, oltre a duecento soldati del reggimento di Cavalleria "Savoia". Da un candido blocco di marmo, appena sgrezzato, emerge e si plasma una figura femminile quasi lasciva nella linea sinuosa, eterea negli aerei veli: seminuda e alata, i capelli sciolti, le braccia levate oltre il capo rovesciato di lato, la pelle levigata a celare muscoli sprizzanti, la gamba destra ancora amorfa nella roccia. È *Il risveglio d'Italia* – questo il titolo del bozzetto preparatorio – l'allegoria del risorgimento unitario innescato dalla forza riformatrice, dagli ideali di libertà e indipendenza propugnati da Camillo Benso e resi in una soluzione che certo non sarebbe dispiaciuta al suo dongiovannismo in salsa sabauda, lui che nella bellezza femminile aveva riposto tanta fiducia ed essenziali missioni diplomatiche. Di Cavour non v'è che la testa in profilo, in un medaglione sul lato, accompagnata dalle parole "A/ Camillo Cavour/ che dal piccolo Piemonte/ auspice il re sabaudo/ armò il volo della libertà/ per una Italia grande/ quest'ara/ sacra alla libertà alata/ Bergamo votava/ mcmxiii". Del politico si deve ricordare il pensiero – e lo scultore fu certo lieto di non doverne idealizzare le fattezze, l'uomo basso di statura e ben pasciuto – e così il monumento diviene perfezione: la metafora di un avvenimento, l'Unità d'Italia, e l'effigie di chi la rese possibile, la politica cavouriana. Un marmo che esalta tutta la ricerca simbolista e spirituale dell'"eccessivo, bizzarro, fantastico, pieno di quello che gli inglesi chiamano pathos, anima, vita, nerbo" Leonardo Bistolfi, il grande scultore casalese così ricordato da Paola Lombroso, prototipo dell'uomo di genio secondo la visione del padre Cesare, autore di una conturbante fanciulla. E se a Brescia manca Cavour, rimedierà in tempi assai recenti – il 25 novembre 1972 – con un busto *a Giuseppe Mazzini*, tratto da gesso di proprietà dell'Associazione Mazziniana, di scultore fedele al verismo di Vela.

Dalla celebrazione del Risorgimento unitario, Brescia e Bergamo scivolano inevitabilmente nella commemorazione della Grande Guerra e dei

16 Ora nei giardini di via XX Settembre, ha quali epigrafi: "A Giuseppe Zanardelli/ Brescia madre/ nel nome d'Italia/ sacra monumento perenne/ auspice il patrio Ateneo/ MCMIX" e "Tenne per altezza d'ingegno/ con fede immota/ alla giustizia alla libertà/ supremi offici di stato/ MDCCCLX MCMIII".

17 Giovanni Carlo Federico Villa, *Avrèss mai piö pensàt che Cavour l'föss öna dòna!*, in "Giopì", anno CXXVIII, 5, 15 marzo 2021, p. 5.

modelli d'essa esemplari, sovente idealmente ricondotti proprio alle battaglie unitarie. A esergo dell'accesso a Brescia da porta Trento è collocato il bresciano ad honorem Cesare Battisti, marito della concittadina Ernesta Bittanti – figlia di Luigi, professore di Matematica e Fisica al liceo "Arnaldo" – protagonista in città di un paio di infuocati comizi interventisti, il 22 ottobre 1914 e l'11 aprile 1915, e infine volontario nelle fila degli alpini del battaglione Edolo. Cade di domenica mattina il giorno dell'inaugurazione dell'essenziale monumento; è il 2 marzo 1919, la Grande Guerra ormai conclusa e la cerimonia solenne: razzi dai fumi colorati intrecciano il sorvolo degli aerei partiti dalla già celebre base di Ghedi, nata là dove nel settembre 1909 fu organizzata un'*International Air Race*, seguita dal reporter d'eccezione Franz Kafka e cui partecipa, oltre ai fratelli Wright, un Gabriele d'Annunzio che stabilisce un record d'altitudine con 198 metri. Il giovane scultore Claudio Botta – scelto dopo due concorsi e una sottoscrizione popolare spontanea capace di raccogliere 6.000 lire – lavora con il marmo di Botticino generosamente donato dal cavaliere Davide Lombardi. L'esito è un obelisco decorato nella parte superiore dalle silhouette liberty di due giovani affrontati a reggere un cratere con l'eterna fiamma che commemora la figura di Battisti posta alla base, il suo vigoroso profilo bronzeo è accolto in un clipeo e accompagnato da sintetica epigrafe dettata da Canossi, suggeritore di un immediato "A CESARE BATTISTI/ LA PATRIA DI TITO SPERI", ricordando il giovane patriota impiccato ventottenne, anch'esso celebrato in una bella statua posta nell'omonima piazzetta ai piedi del Cidneo, il colle di Brescia. Per Speri, il 15 giugno 1867 si era svolta con enorme partecipazione popolare la cerimonia del seppellimento dei resti, riesumati in Belfiore, appena sgombrata Mantova dagli austriaci. Erano stati "trionfalmente traslati" al Cimitero di Brescia, dove Giuseppe Zanardelli aveva tenuto "un'ispirata orazione" di fronte a ventimila persone[18]. Da qui una sottoscrizione pubblica per realizzarne una statua, che la Giunta comunale nel 1887 progettò di sistemare nella piazzetta detta "del 1849", ampliando lo spazio con l'abbattimento di alcune costruzioni sul lato orientale. Il *Tito Speri* di Ghidoni, inaugurato solennemente il primo settembre 1888, è abbigliato con il tradizionale cappello piumato, la giacca corta, i pantaloni larghi, armato di daga e pistola mentre in atteggiamento intrepido indica al popolo la strada che scende dal colle Cidneo da cui marciavano le forze austriache uscite dal Castello[19]. Una giovane anima spezzata e

18 GIUSEPPE ZANARDELLI, *Sulle spoglie del martire Tito Speri*, "Gazzetta di Brescia", 19 giugno 1867, pp. 1-2.

19 Posto sulla salita sud-ovest del Castello, ha una nutrita serie di epigrafi: "A/ Tito Speri/ 1849"; "I commilitoni/ reduci dalle battaglie nazionali/ i novelli cittadini di Brescia/ eressero nell'anno MDCCCLXXXVIII"; "Insurrezione bresciana/ dal XXII marzo all'XI aprile MDCCCXLIX/ esecuzione capitale di Speri/ III marzo MDCCCLIII"; "Primo coll'armi nei disperati cimenti/ della decade bresciana/ sugli aperti campi/ sull'insanguinate vie/ primo nelle segrete accolto delle congiure/ ardimentoso tenace implacabile/

pronta a suscitare emulazione e commozione, in scelte che saranno quelle di Bergamo nel commemorare i *Fratelli Calvi*[20]. Sistemata a ridosso del palazzo del Comune, con le fasce decorative firmate da Manzù, la loro memoria fu oggetto di un singulto di perbenismo e pruderie squisitamente provinciali: a quattro giorni dalla sua inaugurazione, nel 1933, le autorità cittadine corsero a coprire con foglie di fico le pudenda maschili in quanto considerate "indecente e offensivo della morale". E la stessa storia dei quattro fratelli Calvi, e della madre Clelia Pizzigoni, è ormai memoria di pochi, abusata da un ventennio di retorica fascista. Originari di Piazza Brembana, ufficiali degli alpini infusi di quella cultura classica che definì le prime generazioni post risorgimentali – un laureato in legge, due diplomati al liceo classico che interruppero gli studi per partecipare alla guerra, l'ultimo un "ragazzo del '99" – per il loro valore furono decorati con nove medaglie d'argento al valor militare, una di bronzo e quattro croci di guerra. Attilio e Santino caduti in combattimento – il primo sul Dosson di Genova, ai tremila metri dell'Adamello, il secondo nella battaglia dell'Ortigara sull'Altopiano di Asiago – Giannino morto di febbre spagnola a Padova, sulla via del ritorno a casa e Nino, mutilato a un piede sul Grappa negli ultimi giorni di guerra, spirato precipitando il 15 settembre 1920 dalla parete nord dell'Adamello. Una morte cercata, là dove era caduto Attilio. La madre Clelia sarà sola ad accogliere, il 30 ottobre 1921, le salme dei quattro figli accompagnate dai messaggi del re, di un politico emergente, Mussolini, e dell'immancabile D'Annunzio che detta l'epitaffio per l'erigenda memoria nel centro del paese: "Natale, Attilio, Sante, Giannino/ Fiore dell'italica gioventù/ orgoglio della natìa piazza Brembana/ I quattro fratelli Calvi, con impeto d'aquila/ difesero in guerra le vette della patria./ Morte li spense/ Gloria li cinse d'alloro immortale". Nel marzo 1932 è il capoluogo Bergamo a bandire il concorso, riservato ad artisti locali o residenti in città, per la progettazione di un monumento. A vincere sono l'architetto Giuseppe Pizzigoni, cugino dei fratelli Calvi, insieme ai fratelli Francesco e Massimo Minotti. L'idea è quella di rievocare, in un blocco di marmo di Zandobbio a base pentagonale di oltre cinque metri, da cui diparte l'asta portabandiera, le steli romane d'età imperiale. Nasce così un'opera del tutto originale, rispetto alla tradizione locale precedente, nella commistione di elementi architettonici e plastici. Ecco allora il blocco ospitare su ogni faccia una formella bronzea dorata evocante un fratello, in un'enfasi d'evidenza plastica che diviene attualità priva d'ogni retorica. Se il Risorgimento ha avuto la madre dei fratelli Cairoli e la Resistenza i sette fratelli Cervi, i fratelli Calvi sono esemplari della tragedia di quella Grande

contro la tirannide dell'Austria/ glorioso ribelle/ con esecrata sentenza condannato/ ad immatura morte".

20 Giovanni Carlo Federico Villa, *I Calvi: quattro fratelli, una madre, la normalità nell'eccezionalità*, in "Giopì", anno CXXVIII, 8, 30 aprile 2021, p. 5.

Guerra cui parteciparono tutti i figli dell'Italia contadina e borghese, una generazione stravolta dall'immane ecatombe amplificata dalla successiva mitografia. Di cui i Calvi divennero simbolo potente grazie a quella Clelia Pizzigoni passata alla storia come "mamma Calvi", fino alla scomparsa nel 1954 ideale incarnazione della madre di guerra, straziata Mater Dolorosa.

Un percorso monumentale, quello bergamasco, perfettamente in linea con gli svolgimenti nazionali, inscindibile dalla sua funzione celebrativa e che rispecchia bene l'esser figlio di accesi confronti nei consigli comunali, nei giornali e tra le forze politiche, così che ogni statua giunta a noi è la superstite di una complessa e spesso pluridecennale lotta per la vita. Nelle presenze e assenze dei personaggi vagliati per essere tramandati alla memoria collettiva, si chiarisce più e meglio che in un libro di storia quanto sia complesso il cumulo di precondizioni perché una figura e un evento entrino in lizza per essere consegnati a questa forma di prolungamento della presenza fra i vivi, tanto che non si deve dimenticare cosa è andato perduto o sostituito, non potendo convivere in forma promiscua con quanto ha preceduto e seguirà. Nel caso di Bergamo è il *Monumento ai caduti fascisti*, un'opera che tragicamente occupava e raccordava, a mo' di stele funeraria, lo spazio tra il monumento a Vittorio Emanuele e quello a Cavour. Una presenza fisicamente cancellata nel 1945 – mentre saranno risparmiati eroi locali come l'aviatore *Antonio Locatelli*, inumato al Vittoriale nell'arca predisposta dal vate D'Annunzio – una presenza idealmente sostituita da chi l'Italia ha liberato e da chi ha contribuito a edificarla. Mentre a Brescia il dibattito sul cosiddetto *Biancone* o *Bigio* – i 750 cm in marmo bianco di Carrara del monumento *all'Era fascista* di Arturo Dazzi, realizzato nel 1932 per completare la piacentiniana piazza della Vittoria, certo uno tra i più completi e riusciti progetti della cultura urbanistica italiana dell'epoca, e da qui rimosso nel 1945[21] – continua a essere periodicamente rilanciato e di piena attualità

21 Con le sue venti tonnellate di peso, raffigura un colosso nudo modellato sulla figura di tal Silvio Belli, un giovane di Pietrasanta individuato da Dazzi a Forte dei Marmi, ove venne scolpita la statua. Che, secondando il progetto di Marcello Piacentini, fu collocata in piazza della Vittoria a completamento della fontana disegnata insieme al torrione INA, la Torre della Rivoluzione e il Palazzo Peregallo. Mussolini, vedendo una ripresa fotografica, sostenne essa rappresentare compiutamente l'Era fascista. E questo ne fu l'appellativo ufficiale dall'inaugurazione del primo novembre 1932. Un'opera che immediata suscitò alcune perplessità: se la sua nudità indusse il vescovo Giacinto Gaggia a consigliare ai parroci "di persuadere i genitori a non condurre i loro figli e le loro figlie dove la loro innocenza e pudicizia possono avere nocumento" (*Bollettino della Diocesi di Brescia*, 1932), il problema fu risolto nel 1933 celando i genitali con una foglia di vite in alluminio dipinta ad imitazione del marmo. Alla fine della Seconda Guerra mondiale, a seguito delle contestazioni degli antifascisti e di numerosi atti vandalici (come l'innesco di cariche di dinamite che ne tranciarono una gamba, un braccio e la foglia di vite) il 13 ottobre 1945 la scultura venne rimossa e posta nei magazzini comunali di via Rose di Sotto. Il dibattito intorno a una sua ricollocazione è vivo fin dagli anni Cinquanta del Novecento e si può ricostruire nelle linee generali tramite le seguenti voci: ANTONIO

anche per la singolare collocazione in sua vece, e in comodato ventennale dal 2017, delle dodici tonnellate di marmo nero, giunto da Bilbao, della *Stele* cubista di Mimmo Paladino scolpita a Carpenedolo.

Due città accomunate poi dall'eredità delle battaglie di Zanardelli: ecco allora l'astrazione geometrica di un *Monumento ai Caduti sul lavoro* accompagnato dall'iscrizione: "L'infortunio sul lavoro e la malattia professionale sono eventi non necessari al progresso né, tantomeno, dovuti" posto a Brescia, mentre nel percorso etico e sociale del Sentierone troviamo il *Monumento ai decorati al valor civile*[22] dedicato a quanti, a proprio rischio, hanno salvato chi era in pericolo. Non a caso la scultura in bronzo raffigura un uomo che trattiene un cavallo che sta per travolgere una bambina, con sul porfido che sostiene il monumento riportata l'iscrizione: "A chi più che la propria ebbe sacra l'altrui vita". È opera dello scultore bergamasco Siccardi, così come tutte locali sono le vestali del *Monumento all'Invalido del lavoro* di Tomaso Pizio.

Altri monumenti, per altre occasioni, sono quelli che a Bergamo vanno infine a comporre l'accesso alla città dalla stazione. Accolti dalla spigolosa astrazione di piani, in un susseguirsi di scivoloso movimento – alla genesi esaltato proprio dai giochi d'acqua regolabili e dall'illuminazione a suggerire una galleria di luce – esaltato da giochi d'acqua e luci, di quel *Monumento agli Alpini*[23] che accoglie chiunque scenda alla stazione ferroviaria e imbocchi l'ottocentesco viale Ferdinandeo verso il centro moderno di una Bergamo orgogliosa genitrice di "penne nere". Da petrosi piani inclinati si elevano due svettanti guglie di oltre venti metri, traslato di crode e camini di un'Alpe maestosa e sfrontata nella sua verticalità. Il vuoto tra i costoni è riempito da un bronzeo alpino, che come ragno incastonato tra le rocce s'inerpica con tutto l'equipaggiamento, lo sguardo rivolto alla vetta e al cielo, conscio del ruolo di salvatore delle proprie genti. Alla base un giardino e gli zampilli di due fontane a riempire una vasca che riflette gli elementi verticali, a mo' di lago montano, la pavimentazione animata da mosaici in marmo colorato raffiguranti scene di vita e gesta alpine. Nato come risarcimento del Monumento

Nezi, *L'antico e il nuovo centro di Brescia*, "Emporium", maggio 1930, pp. 291-301; Renato Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, "Architettura", dicembre 1932, pp. 649-683; *Attorno a una statua (Molto rumore per nulla)*, "Giornale di Brescia", 10 luglio 1945; Mario Moretti, *Referendum. Problemi di urbanistica cittadina da risolvere. Ognuno dica la sua. La politica non c'entra*, maggio 1953, pp. 18-19; Franco Robecchi, *Una cura d'urto per piazza della Vittoria*, "AB, La rivista per un'altra idea di Brescia", estate 1988, pp. 9-12; Danilo Tanagnini, *L'uomo che coprì le nudità del Bigio*, in "Giornale di Brescia", 6 marzo 1995; Franco Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi: nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di Piazza Vittoria*, Roccafranca 2008.

22 Giovanni Carlo Federico Villa, *Al Valore civile (o di quanto ne resta)*, in "Giopì", anno CXXVIII, 9, 15 maggio 2021, p. 5.

23 Giovanni Carlo Federico Villa, *Una terra d'Alpini*, in "Giopì", anno CXXVIII, 12, 30 giugno 2021, p. 5.

al 5° Alpini, per una decina d'anni collocato nella piazza antistante l'Accademia Carrara e poi migrato a Milano, da dove era giunto, il nuovo omaggio agli alpini è inaugurato nel 1962, in occasione della 35° adunata nazionale. D'altronde poteva Bergamo, terra di alpini, restare senza un monumento che ne celebrasse la storia? Fu proprio l'omonima Associazione a volerlo fortemente per "il tributo di sangue della nostra gente bergamasca" e considerando come solo questa iniziativa avrebbe "placato le ombre dei nostri Caduti spesso dimenticati e lasciato ai figli dei nostri figli il ricordo di una pagina di gloria e di sacrificio". Un sofferto concorso nazionale – in prima battuta nessuno dei 40 artisti che inviarono progetti fu ritenuto rispondere allo spirito richiesto – che si risolse solo in una seconda fase, con l'Associazione Nazionale Alpini che così lo commenta: l'alpino "è come incastonato nella roccia che, con gran sforzo di muscoli e di volontà risale, guarda sempre in alto, verso la vetta da raggiungere, per la salvezza della sua e della nostra terra, della sua e della nostra gente". Quello sguardo verso l'alto interpretato, nel momento della benedizione da parte del vescovo di Bergamo, monsignor Piazzi, quale un impeto di preghiera.

Trascorreranno tre lustri per vedere collocato il lascito ai concittadini di Giacomo Manzù: "Partigiano!/ Ti ho visto appeso/ Immobile./ Solo i capelli si muovevano/ Leggermente sulla tua fronte./ Era l'aria della sera/ Che sottilmente strisciava nel silenzio/ E ti accarezzava,/ Come avrei voluto fare io./ Manzù/ 25 IV 1977". È inciso sul retro del monumento che lo scultore dona alla sua città. Un *Monumento al partigiano*[24] dalla resa istantanea, fatto di linee arrotondate e volti intensi, con quel tocco repentino che ha reso lo scultore capace di creare figure vigorosamente lancinanti nel rendere il tema della "morte per violenza". Lui, che negli anni della guerra era stato testimone del supplizio di un partigiano a Milano e dell'impiccagione di un uomo per motivi politici, aveva in sé, indelebile, la figura di un corpo "bianchissimo contro il muro rosso" e l'impatto visivo delle braccia "impressionanti, tese ad implorare la terra di accoglierlo, nudo com'era". Il monumento orobico è un grande parallelepipedo verticale, una parete in bronzo statuario dai riflessi dorati dove, sul lato principale, sono rappresentati un giovane partigiano appeso a testa in giù, inanime, con le braccia che penzolano nel vuoto e accanto a lui una donna – una moglie, una madre, una sorella – che protende un braccio verso il ragazzo. Esattamente come possiamo fare noi, avvicinandoci a un'opera posta alla nostra altezza, nella nostra proporzione, concepita per restituire la sincera e profonda carica emotiva che Manzù, uno dei massimi scultori italiani del Novecento, realizza quale esigenza personale: in memoria dei suoi genitori e di tutti gli eroi della Resistenza, di ogni resistenza. Un'opera nata da un'occasione: l'incontro chiesto il 13 giugno 1973 da Giacomo

24 Giovanni Carlo Federico Villa, *Il coraggio della memoria, la commozione di un ritorno.* Al Partigiano *di Manzù*, in "Giopì", anno CXXVIII, 10, 31 maggio 2021, p. 5.

Pezzotta, allora sindaco di Bergamo, che insieme all'avvocato Eugenio Bruni prospetta a Manzù di raggiungerlo ad Ardea, il borgo dell'agro romano ove vive e lavora dal 1964. Il dialogo sarà fausto: l'8 settembre 1974 Manzù è a Palazzo Frizzoni per ritirare una targa d'oro dedicatagli dalla città ed emozionato promette alla città il bozzetto di un monumento per commemorare il trentesimo anniversario della Resistenza. Il 16 dicembre il foglio locale, "L'Eco di Bergamo", pubblica l'immagine dell'opera. Immediati sono i veti politici e violente le polemiche per un'iconografia ritenuta troppo cruenta, eccessivamente "sentimentale" e per alcuni anche poco "resistenziale". Ulteriori critiche vanno alle proporzioni e misure della realizzazione e alla collocazione stessa dell'opera ipotizzata da Manzù, in accordo con l'architetto Sandro Angelini: al centro della città quale monito delle atrocità della guerra e ricordo del sacrificio dei bergamaschi nella lotta contro il fascismo. Ma il Consiglio comunale ha deciso: il 19 dicembre delibera di accettare la donazione del modello, che Manzù realizzerà in creta, assumendosi tutti gli oneri di realizzazione e affidando alla fonderia MAF di Milano l'esecuzione, seguita personalmente dall'artista che sceglie la lega di bronzo statuario B10, così da donare quella tonalità dorata, accentuata dalla finitura a cera d'api in acqua ragia, che ancora caratterizza la scultura. E in quel Consiglio nodale fu l'intervento di Bruni, sopravvissuto al lager di Dachau, a sancire il valore etico della concezione: "Il monumento raffigura un uomo che ha dato la vita per la libertà e ciascuno può vedere in esso ogni uomo che sacrifica la vita per la battaglia della libertà e della giustizia". Se per il trentennale della Resistenza l'opera non è pronta – Manzù, scosso dallo sventato rapimento dei figli nel novembre 1974, offre il bozzetto per il conio di una medaglia commemorativa, fusa dai Fratelli Landi a Milano e raffigurante sul dritto la donna e il partigiano appeso con, ai loro piedi, un ramo di ulivo – l'inaugurazione è fissata il 25 aprile 1977. Alla presenza dell'allora ministro delle Finanze Filippo Maria Pandolfi *Al partigiano* – ipotizzato inizialmente in piazza della Repubblica – è svelato sul lato del giardino dietro i propilei di Porta Nuova più protetto dal sole, così da dare all'opera una luce morbida e costante. Il Comune di Bergamo la presenta come "una scultura di grande valore umano ed estetico" che "segna anche la raggiunta 'pace' tra l'artista e la sua Città, dopo un non breve tempo di reciproche incomprensioni. L'opera rappresenta il momento della 'pietas' nella Resistenza quando, il partigiano morto, lascia alla sua donna (la continuatrice della vita) l'esempio del proprio sacrificio e l'onore delle catene spezzate".

Quei sacrifici del tutto non voluti che lastricano ora la strada al colle Cidneo: è il *Memoriale vittime del terrorismo*, principiato il 28 maggio 2012 ad anticipare le celebrazioni per il quarantennale della strage di Piazza Loggia, nella quale persero la vita otto persone e ne furono ferite oltre 100. Sul selciato sono incastonate formelle tonde con i nomi delle oltre 400 vittime di attentanti degli ultimi quarant'anni. Un lungo percorso in salita, dal luogo

dell'esplosione in piazza Loggia fin sulla rotonda fuori dal Castello. Un monumento diffuso, simbolico nel segnare un percorso di ascesi, faticoso, come il ricordo delle vittime. E come sa essere, a volte, la memoria. Quella che porta Ghidoni a realizzare un'opera rara, anzi rarissima, nel suo essere documento dei drammi sociali dell'Italia di fine secolo, nascosti e ora incoscientemente dimenticati. Al tempo del *Tito Speri* Ghidoni ha già compiuto un capolavoro del realismo sociale, il commovente gesso dedicato agli *Emigranti*. È il 1887 e soltanto nel 1920, alla morte dello scultore, il comune di Brescia decide di fondere nel bronzo il gruppo, svelandolo solennemente il primo novembre 1922. Trasferito una prima volta nei giardini di corso Magenta, giungerà nel locale museo dopo necessario restauro ed è una copia quella che troviamo all'ingresso del parco Torri Gemelle. Una madre attende su una panchina, stringendo al fianco la figlia bambina accoccolata e addormentata in grembo; ai piedi una valigia con l'ombrello e una sacca informe. Il volto è affaticato, malinconico, gli abiti consunti. Ogni speranza è lontana, il clima quello di un'attesa dolente. È un documento esemplare della nostra storia nei primi decenni unitari, eccezionale per compostezza, dignità e forza emotiva. Una rigorosa denuncia, che resta a monito in un parco di quella Brescia che saprà accogliere un Ghidoni travolto dalle polemiche per avere tentato di presentare, alle Esposizioni Riunite di Milano del 1894, *Le nostre schiave*, un'opera rifiutata dalla preposta commissione in quanto "non opportuna e sconveniente", raffigurando tre giovani donne in négligé e variamente atteggiate su di un divano in attesa dei clienti. Un'opera mai trasferita dal gesso in bronzo o in marmo e di cui rimangono una fotografia d'epoca e qualche frammento. Degno esempio della poetica di un uomo, e della apertura culturale e sociale della Brescia *fin de siècle*. Con Bergamo che, invece, rimedita la sua anima più profonda con *Anima Mundi*, un grande angelo in bronzo policromo donato dalla Fondazione Creberg alla città e posizionato nella piazza antistante i propilei di Porta Nuova e l'ingresso al Sentierone[25]. Così tutto sia compiuto.

25 *Anima Mundi. Memoria cultura sussidiarietò*, a cura di Angelo Piazzoli, Bergamo 2013.

NAZZARINA
INVERNIZZI
ACERBIS

“LE RIMETTIAMO SIGNOR PREFETTO I DISEGNI DE’ CAMPI SANTI”. BERGAMO 1808–1816

Ateneo – 28 settembre 2022

Nel giugno del 1804 Napoleone emana quello che viene chiamato Editto di Saint Cloud (*Décret Impérial sur les Sépultures*), che raccoglie organicamente tutte le precedenti e frammentarie norme sui cimiteri emanate in Francia e nei paesi dell’orbita napoleonica, tra cui l’Italia.

Le nuove norme impongono la sepoltura dei morti fuori dalle mura delle città, per questioni igienico-sanitarie, e stabiliscono che le lapidi debbano essere tutte uguali, prive di decorazioni eccessive o magniloquenti.

Due anni dopo, il 5 settembre 1806, da Milano giunge al Podestà di Bergamo il Vice-Regio Decreto che ordina la costruzione di nuovi cimiteri da realizzare ai margini dell’abitato, contemporaneamente vieta il seppellimento dei cadaveri all’interno o nei dintorni delle chiese com’era consuetudine.

La Municipalità, allora, affida all’architetto Carlo de Capitani il compito di progettare questi nuovi cimiteri e, il 31 maggio 1807, il professionista presenta i progetti, i preventivi, le perizie e i disegni per tre campisanti:

> Ad evasione dell’incarico, che codesta Amministrazione Municipale si è degnata di conferirmi con pregiata lettera numero 1548, accompagna li trè progetti per li Campi Santi da erigersi fuori del circondario di questa città, e cioè uno nella Valtesse ne fondi del signor Ottavio Medolago, l’altro fuori della Porta di Broseta ne beni del signor Pezzoli de Albertoni, e l’altro nel campo di San Maurizio era ragione delle monache di San Benedetto.
>
> Questi a mia cognizione scielti nelle migliori situazioni sì per il comodo della Città, quanto per quello dei Borghi, e più opportuni per la superficie de luoghi asciutti, e di terra calcarea, nelle cui situazioni trovansi confacenti alli uso. Si osservi, che li tipi sono delineati con qualche decorazione per una conveniente decenza, ed pari tempo combinati colla possibilità economica. Dovranno poi essere esteriormente circondati di piante d’alto fusto, cioè di Pini, Tigli, o (Maronier) onde servire all’assorbimento de’ measmi, che vi sviluppano nella superficie. Queste piante saranno situate distanti dal Muro di circonvallazione de’ sudetti braccia 6, e braccia 5 dal confine delli fondi, che restano adiacenti.
>
> Il fondo interno, che sarà occupato dalli detti Campi Santi dovrà essere più elevato dal fondo esterno di once 9. Vi unisco pure il verosimile rispettivo valore di spesa, che vi potrà occorrere all’acquisto de’ fondi, per l’erezione di detti Campi, e

della piantaggione degli alberi all'intorno dei medesimi[1].

I progetti sono corredati dai preventivi di spesa, predisposti tenendo conto anche delle forme geometriche di ciascun camposanto: il pentagono per il cimitero fuori dalla Porta di Broseta tra la roggia Curna e le mura di Lapacano; il cerchio, previsto in un primo tempo per il cimitero di Valtesse e realizzato invece in quello di San Maurizio, non molto lontano dal monastero di San Fermo e da Borgo Palazzo; infine l'ottagono, previsto per S. Maurizio, realizzato in Valtesse tra la collina e il torrente Morla.

Le forme scelte dall'architetto rimandano a significati simbolici[2] ben precisi e forse nella scelta non fu estranea una certa influenza della Massoneria.

Il cerchio in molte culture rappresenta l'eternità: il tempo circolare senza inizio e senza fine, e rimanda quindi alla vita dopo la morte, è inoltre il simbolo dell'armonia, del ritorno all'unità, oltre che del cielo e della perfezione, in ultima analisi di Dio [01].

Anche l'ottagono richiama il destino dell'uomo dopo la morte, la figura, infatti, è il simbolo dell'ottavo giorno, quello in cui avverranno il giudizio universale e la resurrezione dei morti. È anche simbolo di rinascita spirituale e per questo lo troviamo nella pianta di numerosi battisteri [02].

Il pentagono, infine, simboleggia l'uomo, la cui figura è iscrivibile in un pentagono. L'uomo appare come un microcosmo composto dai quattro elementi (terra, aria, acqua, fuoco) ai quali si aggiunge la quinta essenza incorruttibile. Cinque poi sono i sensi e cinque le dita di ogni mano e di ogni piede[3].

I disegni, i progetti, i tre preventivi di spesa, vengono mandati alla Prefettura del Dipartimento del Serio per l'approvazione; il costo dei lavori viene inserito nel bilancio municipale previsto per il 1808, approvato nel dicembre del 1807. Terminate le gare per l'appalto i lavori possono dunque iniziare nel 1808, i cimiteri, infatti, dovranno essere realizzati entro il settembre di quell'anno per rispettare l'ordine emesso dal Prefetto. Ma con l'avvio dei lavori iniziano anche i primi problemi.

Alcune famiglie di Broseta chiedono e ottengono che il cimitero sia spostato perché la distanza da una delle abitazioni non corrisponde a quella stabilita dalle norme poiché i ricorrenti pretendono che sia considerato come parte dell'abitazione il portico della legna che sorge ai margini della loro proprietà.

Carlo de Capitani osserva che le norme relative alle distanze dei campisanti dalle abitazioni sono posteriori al 1807 e conferma la correttezza della sua scelta del sito: le mura del borgo e i campi di gelso nascondono e

1 Archivio di Stato di Bergamo (ASBg) Sezione Dipartimento del Serio. Sanità, busta 1201. Il braccio milanese equivale a cm. 59,5, l'oncia a cm. 4,9.

2 Cfr. Cirliot, Juan Eduardo, *Dizionario dei simboli*, Adelphi Edizioni, Milano 2021.

3 Di questo cimitero negli archivi manca il disegno.

garantiscono salubrità dell'aria, inoltre un portico eretto lontano dalle case non può essere considerato una casa d'abitazione. Benché le fondamenta dei muri di cinta siano già state in parte costruite, il Prefetto dà ragione ai ricorrenti e il cimitero viene spostato. Inizia così una controversia fra il Comune e l'impresario appaltatore che chiede che gli siano pagati i lavori di smantellamento di quanto già realizzato e il costo del trasporto del materiale che deve essere trasferito[4].

Nell'autunno del 1808, inoltre, gli Anziani della Comunità Protestante sollevano il problema della sepoltura dei non cattolici, che fino ad allora avveniva all'interno del recinto dell'Ospedale Maggiore; la Comunità chiede quindi al Podestà come intenda risolvere questo problema, anche perché a Bergamo il numero dei Protestanti è cresciuto negli anni e si rende necessario uno spazio più grande di quello in uso.

Il 18 ottobre il Podestà scrive al Prefetto da cui dipende ogni decisione:

> Gli individui di Religione diversa da quella dominante nello Stato, che da lungo tempo hanno i propri Stabilimenti in Bergamo, si sono ricorsi a quest'Ufficio colla memoria, di cui ne unisco una Copia conforme, onde sia loro assegnato un luogo distinto pel cimitero, in sostituzione a quello di presente usato nel recinto del Fabbricato dello Spedale Maggiore, il quale debb'essere chiuso per effetto delle disposizioni portate dal vice Regio Decreto 5 Settembre 1806.
>
> Io sarei d'avviso che si possa assegnare loro un sito appartato nel nuovo Cimitero che si sta erigendo fuori della Porta di Broseta sull'esempio di quello che già possedevano, ovvero permettere che a proprie di loro spese costruiscano un Cimitero apposito, e distinto in un Campo che sia ravvisato il più opportuno; ma non per questo la ho informata coll'oggetto, che voglia compiacersi a dichiarare i di Lei sentimenti, che serviranno di norma alle ulteriori mie disposizioni[5].

L'incarico per questo nuovo cimitero viene dato sempre a Carlo de Capitani che lo progetta e predispone una puntuale descrizione di tutte le opere necessarie alla sua costruzione, soffermandosi sui diversi materiali da usare. Il documento, che serve come capitolato nella gara d'appalto, viene inviato all'amministrazione Municipale con l'intestazione:

> Relazione per la costruzione di un Campo Santo per la tumulazione di cadaveri di religione diversa di quella dei cattolici da erigersi fuori della porta Broseta a monte di quello che si va costruendo pei cattolici sul fondo del signor Piazzoli de Albertoni[6].

4 ASBg. Sezione Dipartimento del Serio. Sanità, busta1201. Atti dal primo al 18 agosto 1808.

5 Ivi. Lettere del 14 e del 18 ottobre 1808.

6 Ivi. La relazione è consegnata da Carlo de Capitani il 22 novembre 1808; l'appalto è affidato a Cattò il 12 marzo 1809. Il progetto era corredato da un disegno che non è stato trovato.

La gara per l'appalto viene chiusa il 18 febbraio 1809 e, dopo la necessaria approvazione del Prefetto del Dipartimento, a marzo i lavori vengono affidati a Giuseppe Cattò per il prezzo convenuto di 1218 lire correnti italiane. L'area di questo Cimitero non compare nella carta della Città del 1816, è molto probabile perciò che l'opera non sia stata realizzata in quanto, come vedremo in seguito, già nel 1813 si era deciso di dismettere il Camposanto fuori la Porta di Broseta.

Per quel che riguarda il Cimitero in Valtesse, sono le monache dei conventi siti in Città Alta ad opporsi alle nuove norme per la sepoltura.

Le monache del Monastero di Rosate, infatti, scrivono direttamente al Prefetto:

> Le madri del Monastero conservato in prima Classe di Rosate ricorrono alla Bontà del Sig. Com. Prefetto di seppelire i cadaveri delle lor Defunte nel proprio recinto.
>
> L'esempio di altri Monasteri di Clausura Papale, qual' è appunto anche questo di Rosate, i quali hanno graziosamente ottenuto questo privilegio, e singolarmente nella Capitale del Governo in Milano i Monasteri di santa Maria Mad. al Cerchio, di S. Agostino, di S. Filippo Neri, e di S. Paolo; Ubbicazione di questo Monastero, che s'erge isolato sopra uno dei sette colli dove l'aria libera toglie ogni timore di infezione: e finalmente passano or due or tre anni e più senza alcuna tumulazione fanno sperare alle sud.te madri una favorevole accoglienza alla lor supplica. La bontà poi del Sig. Com. Prefetto che si è sempre interessato al bene di questo monastero le assicura di un esito felice sopra un oggetto, che sarà per loro argomento di un eterna riconoscenza.
>
> Benedetta Adelasio Abadessa di Rosate[7].

Le monache di Santa Grata Inter Vites, invece, si rivolgono al Podestà che trasmette la loro richiesta alla Prefettura:

> Il Podestà della città di Bergamo, e circondario
> Al Signor Consigliere Di Stato Prefetto Dipartimentale
>
> Le subordino in copia consimile, Sig. Consigliere Prefetto, un ricorso delle monache di santa Grata di questa alta Città, tendente ad ottenere il permesso di tumulare le Consorelle in un angolo dell'ortaglia inerente al Monastero, che si sporge verso le mura, piuttosto che nel Cimitero comune di recente eretto fuori della Porta di S. Lorenzo ed attenderò la superiore di Lei decisione. Sono intanto con il vantaggio di riprotestarle la mia distinta stima e piena considerazione[8].

7 Ivi. Lettera del 20 gennaio 1809.
8 Ivi. Lettera del 20 novembre 1809.

In entrambi i casi la richiesta viene respinta perché contraria alle norme del Vice-Regio Decreto e le monache, a malincuore, devono accettare di essere seppellite nel nuovo cimitero che si sta costruendo per gli abitanti di Città Alta e di Borgo Canale.

Nel cimitero di San Maurizio, infine, i problemi sono legati all'andamento dei lavori che non vengono realizzati secondo gli accordi tanto che, nel dicembre del 1808, il Podestà inoltra all'appaltatore e al suo garante l'ordine di completare i lavori entro la fine dell'anno pena l'arresto, i lavori sarebbero stati poi completati dall'Amministrazione Municipale a spese dei due.

La situazione si trascina e all'inizio di luglio del 1809 Domenico Scolari, garante in solido dell'appaltatore, è convocato dal Podestà che invia al Prefetto la relazione di questo incontro:

> invitai [...] perché mi progettasse le proprie viste onde togliere le conseguenze pregiudicevoli d'aversi far operare d'ufficio. Mi propose, infatti, ch'avrebbe continuato il travaglio collo stesso numero di giornalieri, ch'era in attività, e che sarebbe stato dippiù sorvegliato per di lui conto dall'architetto Sig. Girolamo Salvatore Lucchini; ed io vi aderij coll'aggiunta delle sole condizioni che la Fabbrica fosse perfettamente compita per il 10 luglio corrente [...][9].

Ad agosto la Prefettura condivide la decisione del Comune di Bergamo che intende agire in giudizio contro il garante e l'appaltatore del Cimitero di San Maurizio per le opere non portate a termine.

Non conosciamo quale sia stato l'iter della causa, sappiamo però che, nel marzo del 1810, il Podestà può finalmente annunciare la fine dei lavori per la realizzazione dei tre nuovi campisanti, il primo maggio essi potranno essere inaugurati, non prima però di aver stabilito che

> cesserà l'uso dei sepolcri nelle Chiese, e tutti i Cadaveri umani dovranno essere sepolti nei Cimiteri. Tutti i Sepolcri, che ospitano sia nelle Chiese sia in qualsivoglia altro luogo, dovranno essere chiusi con volte di Pietre, o Mattoni, e calce a spese dei Proprietari ed in caso d'indolenza, o di renitenza di questi si procederà all'otturazione d'ufficio a totale loro carico[10].

Viene inoltre predisposto per i seppellitori un nuovo regolamento che viene mandato in bozza al Prefetto per la consueta approvazione prima che sia dato alle stampe[11].

9 Ivi. Lettera del Podestà Giuseppe Sonzogno al prefetto, 1 luglio 1809.
10 Ivi. Bozza dell'avviso del 9 aprile 1810.
11 Ivi, Aprile 1810: bozza de "Capitoli ed obblighi dei Capi Sepellitori" e copie a stampa con la firma del podestà G. Sonzogno, datate 20 aprile 1810. In appendice la trascrizione completa del regolamento.

Per ogni cimitero verrà scelto, con gara d'asta, un Capo Seppellitore che ne sarà il custode e risponderà della gestione delle sepolture; egli poi assumerà a sue spese due altri seppellitori e risponderà di tutta l'attrezzatura fornita dall'Amministrazione: quattro casse da morto di diverse misure, un carrettone, uno zappone, due vanghe, due badili e i finimenti per un cavallo. Cavallo che, però, dovrà acquistare e mantenere a sue spese.

La superficie del camposanto sarà tenuta ad erba e le fosse dovranno essere scavate in file ordinate, ben allineate a un metro di distanza l'una dall'altra. Viene fatto esplicito divieto - con la minaccia di pene severissime - di coltivare ortaggi e alberi da frutto e di far pascolare il bestiame nell'area cimiteriale.

Con il carrettone il Comune provvede al trasporto delle salme dalla chiesa al cimitero e, per i non cattolici, dalla casa al cimitero, mentre il trasporto dalla casa alla chiesa è da concordare e da pagare al seppellitore.

Chi desidera, e ne ha le possibilità, può provvedere privatamente al trasporto e all'acquisto della cassa, in caso contrario "Verranno somministrate dal Comune le casse da morti per il trasporto di que' Cadaveri per i quali la Famiglia non avesse provveduto altrimenti, i cadaveri di questi saranno sepolti senza cassa"[12].

I morti devono essere seppelliti con i vestiti con cui arrivano e le casse private devono essere messe nelle tombe. Le pene minacciate per chi trasgredisce sono severissime e il fatto stesso che si senta la necessità di inserire questa norma nel regolamento indica che tali comportamenti non erano così inusuali.

Il costo del trasporto e dell'inumazione per gli adulti è di £ 2 per ogni seppellitore, compreso il Capo, in tutto sono £ 6 alle quali vanno aggiunte £ 2 per il carrettone; per i bambini il costo totale è di £ 3 per i seppellitori e £ 1,5 per il carrettone.

Affittare la cassa comunale costa £ 1 per un adulto, £ 0,5 per un bambino.

Ai miseri – coloro che "nulla contribuiscono al Parroco per le esequie" – il servizio deve essere offerto gratuitamente dai seppellitori, mentre per gli assistiti dagli Enti caritatevoli le tariffe sono concordate di anno in anno con la Congregazione di Carità che si assume l'onere della sepoltura.

Oltre a quanto pagato dai "dolenti" per ogni defunto, il Comune corrisponderà ad ogni Capo Seppellitore £ 250 annue a titolo di salario e la possibilità di ricevere, dopo aver preso accordi con i parenti, le cere che avanzeranno al termine del funerale.

Per i tre anni successivi all'inaugurazione e all'entrata in funzione dei nuovi spazi tutto sembra andare secondo le direttive del Dipartimento; nel maggio del 1813, però, il Prefetto ritiene necessario scrivere al Podestà sollecitando una soluzione per il Cimitero di Broseta che, dopo un tempo limitato

12 *Ibidem.*

di attività, non ha più spazi disponibili per le inumazioni[13].

Questo perché, oltre ad essere usato per gli abitanti di Borgo San Leonardo, che è il quartiere più popoloso della Città Bassa, il camposanto serve l'ospedale; secondo quanto stabilito per legge, inoltre, poiché non sono trascorsi dieci anni dall'inizio del suo utilizzo, non è possibile riesumare i corpi. Il Podestà, quindi, è invitato a comunicare al più presto come intende provvedere: costruendo un nuovo cimitero o ampliando quelli esistenti?

All'inizio dell'anno successivo l'Amministrazione Municipale decide di costruire una nuova struttura più grande, in un luogo diverso, anche perché nella zona di Broseta si sono verificate infiltrazioni d'acqua dovute alla vicinanza della roggia Curna. La spesa per la nuova opera viene imputata al bilancio del 1814[14].

Il 6 luglio 1814 la Commissione di Sanità fa presente al Podestà quanto sia urgente costruire il nuovo cimitero, quello di Broseta, infatti, non favorisce la decomposizione dei cadaveri e gli abitanti, esposti ai miasmi, protestano.

L'incarico viene dato ancora una volta all'architetto Carlo De Capitani che predispone un nuovo cimitero nella zona della Malpensata "a ponente della strada nazionale di Zanica presso la Malpensata, sopra una parte dei fondi del signor Pezzoli d'Albertoni, del Consorzio del Pozzo Bianco, e della Misericordia o consorzio di Zanica"[15].

Il cimitero dovrà essere di figura perfettamente quadrata, ciascuno dei quattro lati del quadrato sarà di 150 metri, si otterrà così un'area libera di 22.000 metri che deve servire alla tumulazione di 10.000 cadaveri nei dieci anni successivi.

Come per i tre campisanti precedenti la forma non è scelta a caso. Il Quadrato è la rappresentazione dei quattro elementi che secondo la tradizione costituiscono l'Universo: terra fuoco, acqua, aria, ed esprime l'ordine del Creato; è anche il simbolo delle quattro stagioni e delle quattro età della vita dell'uomo. Nel simbolismo cristiano la Gerusalemme Celeste viene spesso rappresentata con una pianta quadrata per indicare la sua stabile perfezione [03].

La pianta del nuovo Cimitero, detto di San Giorgio, accompagna la descrizione minuziosa dei lavori previsti e dei materiali da utilizzare:

> L'escavazione della fossa quadrata sui lati preindicati di metri 150 sarà comulativamente lunga di metri 600. La di lei larghezza adeguata non potrà essere minore di metri 0,80, e la profondità di metri 1 nei lati di levante, e di tramontana, e di metri 1 e mezzo nei lati di mezzogiorno e ponente, fermo sempre l'obbligo d'aumentare

13 Ivi. Lettera del 28 maggio 1813.
14 Ivi. Delibera del 28 febbraio 1914.
15 Ivi. 12 settembre 1814: descrizione dettagliata delle opere necessarie per la costruzione del Camposanto e per predisporre il capitolato. Diversamente da quanto contenuto nei progetti precedenti, in questo l'architetto usa il sistema metrico decimale.

l'escavo quando il fondo non si trovasse soddo a giudizio dell'ingeniere delegato. La terra risultante dalla detta escavazione sarà disposta nel livellare e orizzontare le irregolarità o depressioni dell'interna superficie del Cimiterio.

Nella preindicata fossa e fino a fior di terra verrà eretto il muro di fondazione in grandi pietre piane da cava, eccepito ogni genere di borlante, con uso di perfetta calcina forte, fresca, e appena colata immista a convenienze dose di sabbia cruda, avvertendo che sia fatto a corsi eguali abbondanti in malta, e come troverà opportuno l'ingeniere delegato. Detto muro di fondazione nei lati di mezzogiorno e ponente avrà l'altezza di uno e mezzo e nei lati di levante e tramontana quella di metri uno, fermo sempre che tali profondità siano sufficienti a trovare il fondo sotto, e ritenuti che debbano aumentarsi fino al bisogno prescrivibile dell'ingegnere delegato. La grossezza uniforme di esso muro di fondazione sarà di metri 0,70 cioè di palmi sette. Quando sarà giunto il predetto muro a fior di terra dovrà chiudersi con terra ben battuta il piccolo intervallo di un palmo della maggior larghezza data dalla fossa.

Sopra detto muro di fondazione si eriggerà in pietre piane da cava e con perfetto cemento come sopra di calce forte, fresca, e sabbia viva, il muro di ricinto, che abbia da ogni lato la lunghezza di metri 150, considerata dal filo esterno, e la complessiva di metri 600. La grossezza di detto muro in base a fior di terra sarà di metri 0,60, cioè palmi 6, e quella in sommità di metri 0,40 cioè palmi 4 per cui avrà una scarpa esterna di metri 0,20. L'altezza del muro dal suo sorgimento dal suolo fino alla sommità, sempre considerandola dalla parte interna del Cimiterio, ritenuto a superfizie orizzontata, dovrà essere di metri due palmi 4 avvertendo di configurare la cresta a schiena di mulo. Esso muro di ricinto sarà eseguito a corsi regolari verrà lodevolmente riboccato, e successivamente stabilito e imbiancato, facendovi correre tutto all'intorno sotto la sommità un Listello agettato largo un palmo e colorito in giallo, nell'interno così esternamente, ritenendo che indicata stabilitura e imbiancatura abbia luogo da ambe le parti.

La Cresta testuginata del muro di ricinto verrà coperta a due scoli con coppi di perfetta cottura posti in malta col convesso all'insù, quali nelle giunture, o contatti saranno coperti da altri coppi col convesso all'ingiù, e sull'angolo supremo in senso di lunghezza da altri coppi col convesso all'ingiù.

La Capella, e il portico dell'Atrio o ingresso al Cimiterio veranno eretti in tutto e per tutto come alla pianta del tipo, e agl'alzati, dando alle fondazioni la profondità di un metro, e quanto più potesse occorrere ritenendo per la grassezza dei muri, per la qualità delle pietre e mettodo di costruzione l'esposte prescrizioni per muro di ricinto, e le medesime intonacature e imbiancamento [...][16].

L'appalto viene assegnato nell'agosto del 1815 e i lavori possono iniziare.

Anche in questo caso tuttavia c'è chi cerca di opporsi alla costruzione. Alcuni abitanti della Malpensata ritengono che non sia rispettata la distanza dalle case prevista dalla legge e chiedono inutilmente che il Cimitero venga

16 *Ibidem.*

spostato, come era successo in precedenza per quello di Broseta[17]. Giacomo Balarini, invece, scrive al Prefetto perché gli venga riconosciuto il diritto di effettuare la raccolta del *melgotto* prima dei lavori, come gli aveva assicurato il progettista, in caso contrario, viste le pressioni dell'appaltatore che vuole iniziare al più presto i lavori, chiede che sia il Comune a pagare i danni per il mancato raccolto[18].

Nel 1816 la Carta di Bergamo, redatta dall'ingegnere e architetto Giuseppe Manzini, fotografa esattamente qual era la situazione e la localizzazione dei quattro campisanti esistenti in Città all'inizio della dominazione austriaca [04]. Manca nella carta il cimitero acattolico di cui si stava ipotizzando la costruzione, adiacente al muro di levante di quello di San Giorgio, mentre rimane il Cimitero di Broseta che verrà dismesso e demolito negli anni successivi.

Negli anni novanta dell'Ottocento la Municipalità delibera la costruzione di un Cimitero Unico che accorpi tutti i precedenti; la nuova struttura, pur incompleta, entra in attività il primo gennaio 1904 e, contemporaneamente, viene vietata la sepoltura dei defunti nei quattro cimiteri realizzati agli inizi dell'Ottocento, con una parziale eccezione per i cimiteri della Malpensata e di Valtesse.

Dieci anni dopo, scaduto il tempo stabilito dalla legge per l'esumazione delle salme, anche questi due campisanti, che fino ad allora erano rimasti aperti la domenica e il giovedì per le visite dei parenti[19], vengono chiusi definitivamente: i cittadini sono invitati a trasportare i resti dei loro cari nel nuovo Cimitero Unico, ritirando i "ricordi" di loro proprietà: lapidi, cippi, tronchi e croci.

L'Ufficio Tecnico Municipale, inoltre, dà disposizioni affinché il pietrame ottenuto con le demolizioni del Cimitero Cattolico e di quello Evangelico alla Malpensata sia utilizzato per il completamento del nuovo Cimitero[20].

La foto aerea della Città realizzata nel 1924, negli anni appena successivi alla fine della guerra, testimonia la condizioni in cui si trovano gli spazi occupati dagli antichi cimiteri.

Il Camposanto di San Maurizio è conservato nella sua forma originale all'interno del Cimitero Unico ed è utilizzato per la sepoltura dei bambini, come bene si vede nella fotografia e come è possibile vedere ancora oggi [05].

La zona del cimitero di Broseta conserva solo le tracce di alcuni muri perimetrali: l'area è stata occupata in gran parte dall'Officina Energia

17 ASBg. Sezione Dipartimento del Serio. Sanità, busta 1202, atto senza data, post settembre 1814.

18 Ivi. Atto senza data, post settembre 1814.

19 Biblioteca civica e archivi storici Angelo Mai (BCBg). Archivio Storico Comunale, Sezione post-Unitaria, Sanità busta 541, XXV, Cimitero Valtesse fasc. 12.

20 BCBg, Sezione post-Unitaria, Sanità busta 542, XXV, Cadaveri, Inumazioni, Cimiteri fasc. 13-17 Acattolici e altri. Delibera del 18 maggio 1918.

Elettrica [06].

Il Cimitero di San Giorgio è ormai un grande prato con alcune cappelle lungo i muri; nel cimitero evangelico rimane solo il Mausoleo Piazzoni, gli altri monumenti funebri, infatti, sono stati ricollocati nell'area destinata agli acattolici all'interno del Cimitero Unico, dove sono visibili tuttora [07].

Visto lo stato del sito, il 19 gennaio 1920 il parroco di S. Alessandro in Colonna chiede e ottiene dal Comune la concessione dell'area alla Malpensata, la possibilità di demolire tutte le cappelle e di utilizzare le pietre per il nuovo Tempio della Vittoria, ideato per celebrare i caduti della Grande Guerra[21].

Il progetto, però, viene presto abbandonato e, nel 1928, l'area viene affittata per 3000 lire come prato per la produzione di foraggio; in seguito lo spazio occupato dal Mausoleo verrà ceduto all'Orfanotrofio maschile[22].

Diversa è la sorte del Cimitero di Valtesse che non può essere demolito perché è utilizzato anche da questo Comune, il quale resta un ente autonomo fino al 1927, anno in cui entra a far parte del Comune di Bergamo.

La situazione si trascina fino alla fine degli anni Trenta quando viene decisa la chiusura definitiva del luogo, non senza aver prima redatto l'inventario di tutte le tombe che ancora rimangono. Per ogni sepoltura sono indicati il nome del defunto, la data di morte e gli ornamenti della tomba, specificando se si tratta di lapidi in marmo o in pietra, se ci sono cippi, tronchi e croci in ferro. Quando possibile vengono chiamati in Comune i parenti perché decidano cosa fare della salma e quali "ricordi" ritirare[23].

Il 7 novembre 1940 il Podestà, avvocato Nava, avvisa la popolazione:

> che col primo gennaio 1941 il cimitero di Valtesse è definitivamente chiuso. I concessionari di celle funerarie private esistenti nel detto cimitero sono pertanto tenuti all'obbligo di provvedere alla esumazione delle Salme sepolte - a suo tempo - nelle celle stesse ed al trasporto dei resti nel Cimitero Unico. In difetto sarà provveduto d'ufficio alla riesumazione delle Salme ed al trasporto delle spoglie mortali nel Cimitero Civico, per essere deposte nell'ossario comune. I cippi, le lapidi e qualsiasi altro oggetto posti sulle sepolture, non ritirati entro il termine suindicato, passeranno - a norma di quanto dispone l'art. 105 del Regolamento generale di polizia mortuaria il 25 luglio 1892 n. 448 - in proprietà del Comune[24].

Qualche mese dopo l'Ufficio Sanitario Amministrativo del Comune di Bergamo

21 Ivi. Richieste all'Amministrazione Comunale fatte dal Parroco di Sant'Alessandro in Colonna, 23 luglio 1919 e 19 gennaio 1920.

22 Ivi. Contratto del 2 dicembre 1932.

23 BCBg, Sezione post-Unitaria, Sanità busta 541, XXV, Cimitero Valtesse fasc. 12. Nella busta sono conservati l'inventario manoscritto delle sepolture e la copia degli avvisi con la convocazione dei parenti presso gli uffici comunali.

24 Ivi. Avviso dattiloscritto del 7 novembre 1940. L'avviso riprende una precedente comunicazione del Municipio di Bergamo in data 31 ottobre 1940.

rende noto che le lapidi dei pittori bergamaschi Vincenzo Bonomini, Marco Gozzi e Pietro Ronzoni, sepolti a Valtesse, sono state collocate nel famedio del Cimitero Unico[25].

Il Cimitero di Valtesse, tuttavia, rimane spoglio e abbandonato ancora per una decina d'anni tanto che nel 1952, affascinati da questo luogo e dalle sue rovine, Vittorio Polli e Sandro Angelini ad esso dedicano un volumetto in cui scrivono tra l'altro:

> Curiosi e accesi per la novità del sito, venimmo a Valtesse; stupiti dall'atmosfera ritornammo a guardare le croci e a leggere le lapidi, sostammo timorosi davanti a un cancello aperto, prendemmo paura per le grosse lucertole che si muovevano sotto i cespugli[26].

Alla fine di tutto, le lapidi e il materiale ricavato dalla demolizione delle tombe, venne venduto all'asta dal Comune e riutilizzato; oggi lo possiamo ritrovare nella scala che dalla Piazza della Libertà porta al sagrato della chiesa di San Marco o, meglio ancora, nella scala che sale da Piazza Mercato delle Scarpe a Piazza Angelini, in Città Alta [08].

APPENDICE

CAPITOLI ED OBBLIGHI DEI CAPI SEPELLITORI[27]

Per ogni Campo Santo vi sarà un Capo Sepellitore, che ne avrà la particolare custodia, e ne terrà le chiavi. Il Capo Sepellitore avrà sotto di se due Sepellitori da esso stipendiati.

Il Capo Sepellitore è obbligato a far trasportare, o tradurre i cadaveri col mezzo del carrettone, che le varrà consegnato al Campo Santo. Il trasporto, o la condotta de' cadaveri a carico del Capo Sepellitore è limitata dalla chiesa al Campo Santo e dirittamente dalla casa al Campo Santo per i Cadaveri di quelli che non professano la religione dello Stato.

La condotta de' Cadaveri col mezzo del Carrettone dev'essere eseguita dopo la mezzanotte, e nelle ore notturne; il trasporto poi di que' Cadaveri, che saranno sotterrati colla cassa potrà farsi anche di giorno dopo le esequie. In qualunque ora, e guisa vengano trasportati Cadaveri al Campo Santo, il trasporto dovrà essere eseguito per le strade più brevi, e più remote.

Il trasporto dalla Casa alla chiesa si farà con cassa coperta, e sta a

25 Ivi. Atto del 22 dicembre 1941.
26 Polli, Vittorio; Angelini, Sandro, *Memoria del Cimitero di Valtesse*, Stamperia Conti, Bergamo 1952.
27 ASBg, Dipartimento del Serio, Sezione Sanità, Busta 1201.

totale carico dei dolenti i quali potranno concertarsi tanto col Capo Sepellitore, quanto con qualunque altro, qualora credano di loro maggior interesse trattare con altre Persone un tale trasporto.

Sarà obbligo del Sepellitore di scavare le fosse occorrenti: Tali fosse però saranno scavate in maniera, che i Cadaveri siano collocati successivamente, giusta la direzione di tante linee parallele, cominciando dal lato destro del Cimitero; non potrà incominciare la seconda linea se non dopo terminata la prima, e così di mano in mano, e ciascun Cadavere rispettivamente al suo vicino sarà collocato in modo, che il capo di uno sia laterale all'altro. La profondità delle fosse sarà di braccia tre milanesi (metro 1.785) la lunghezza di braccia tre milanesi (metro 1.785) la larghezza di braccia 2, once 9 (linee 485) e dall'una all'altra fossa vi deve rimanere un interstizio di terra di once 2.2 (linee 149).

La riapertura delle fosse sullo spazio già stato occupato deve eseguirsi nell'indicato interstizio e la rispettiva otturazione dev'essere fatta con tutta esattezza ed in modo che la superficie del terreno abbia a rimanere piana, e non presenti coll'andar del tempo ne montuosità, ne cavità.

È espressamente vietato ali Sepellitori il tumulare per qualsivoglia ragione i cadaveri fuori d'ordine, o lungo il muro.

Il Campo Santo verrà consegnato al custode Capo Sepellitore colla superficie in declivio, perché l'acqua piovana possa facilmente scorrere fuori del medesimo. Questa superficie sarà coperta di erba e resta assolutamente proibito il seminarvi qualunque specie di grano, legume, verdura, o di piantarvi Frutti, o qualsiasi altro albero, o cespuglio.

I Sepellitori eseguendo la tumulazione dovranno osservare, che si conservi la superficie col declivio, in cui verrà consegnato, e che non venga alterata con prominenza se non se quella, che può bastare per l'assodamento della terra.

Tutte le volte, che consterà che il Capo Sepellitore, o i suoi subalterni non abbiano osservato il tutto, o in parte le succennate prescrizioni, e qualunque altra si credesse opportuna per la migliore tumulazione, sarà irremissibilmente punito colla immediata sospensione e colla multa di quelle pene, che si reputeranno adattate alla trasgressione.

Al Capo Sepellitore verranno somministrate dal comune la cassa da morti per il trasporto dalla Casa alla Chiesa di que' Cadaveri per i quali la Famiglia non avesse provveduto altrimenti, i cadaveri di questi saranno sepolti senza Cassa.

Saranno pure somministrati allo stesso gli Zapponi, le vanghe, ed i Badili occorrenti per la formazione delle fosse, nonché il carrettone per la traduzione de' Cadaveri e di necessari finimenti del cavallo.

Stà a capo del Capo Sepellitore la manutenzione di tutti gli attrezzi, casse, carettone, e finimenti, che gli verranno consegnati.

Stà pure a capo del Capo Sepellitore la compera del cavallo ed il

mantenimento dello stesso e qualunque altra spesa relativa.

I cadaveri dovranno essere sepelliti come vengono trasportati al cimitero, cioè con tutti gli abiti che avessero indosso, e colle casse, in cui si trovassero chiusi, quando queste appartengono alla Famiglia de' defunti.

I sotterratori o chiunque altro levasse i cadaveri da tali casse per servirsi delle medesime, o che li spogliasse dei loro vestiti, per appropriarseli, sarà punito di furto, e d'ingiuria, e con pene anche maggiori, ed esemplari secondo le circostanze o di pubblica indecenza, o di danno derivato alla pubblica salute.

È vietato nella più risoluta forma ai Sepellitori Custodi dei Cimiteri, e depositari delle chiavi di far pascolare, e permettere il pascolo ai Bestiami nei Cimiteri medesimi, sotto le pene prescritte all'articolo sette.

Il capo Sepellitore percepirà la mercede dai dolenti in conformità del disposto nella Tariffa seguente Per gli adulti lire due per ogni Sepellitore compreso il capo, in tutto £ 6 per il carrettone £ due, totale £ otto. Per i Fanciulli £ una per ogni Sepellitore compreso il capo, in tutto £ tre, per il carrettone o trasporto £ una.cinquanta, totale £ quattro.cinquanta.

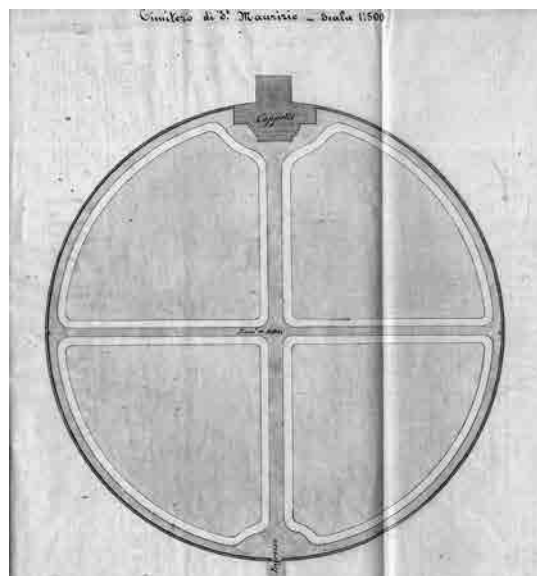
Il Comune corrisponderà ad ogni Capo Sepellitore £ duecento e cinquanta annue, a titolo di salario, ed oltre la percezione delle tasse sopraenunciate.

Qualora i dolenti si vogliano servire della Cassa Comunale dovranno contribuire al Capo Sepellitore, che ne ha la custodia e manutenzione, oltre alla tassa accenata £ 1 se i persone adulte e centesimi 50 se i cadavere sono di Fanciulli.

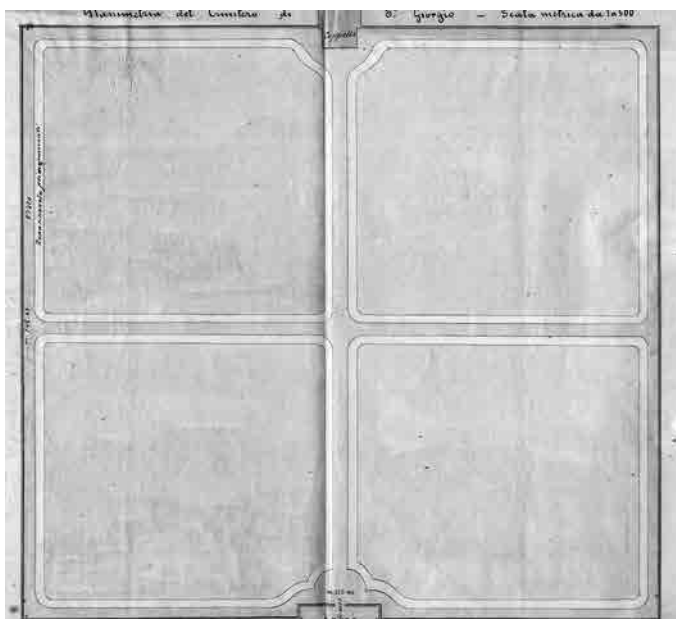
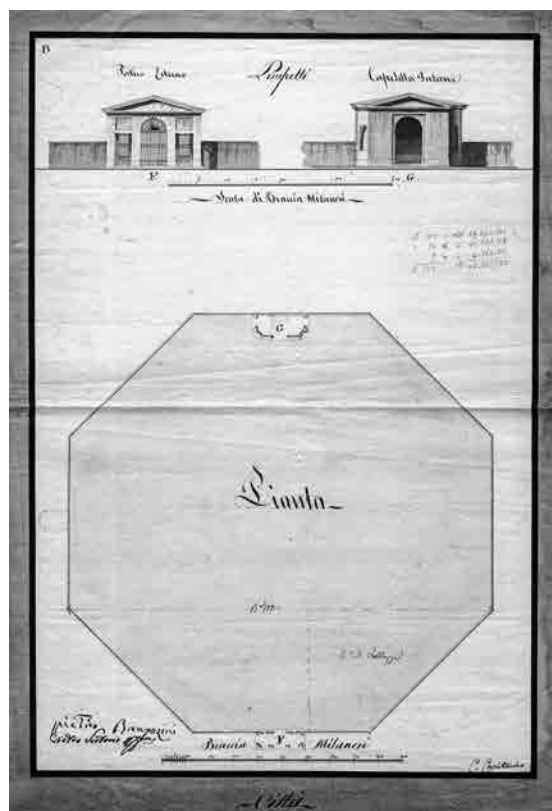
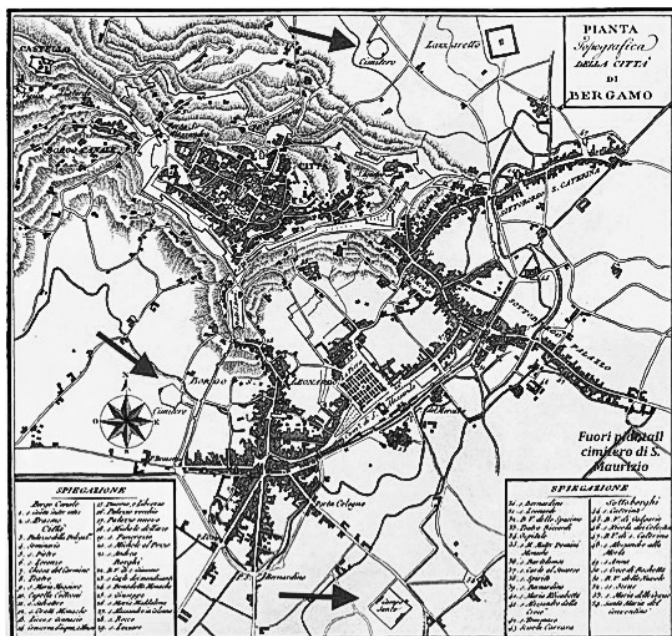
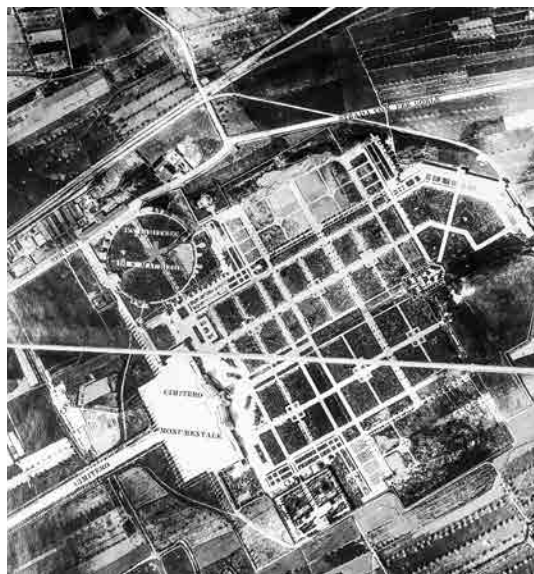
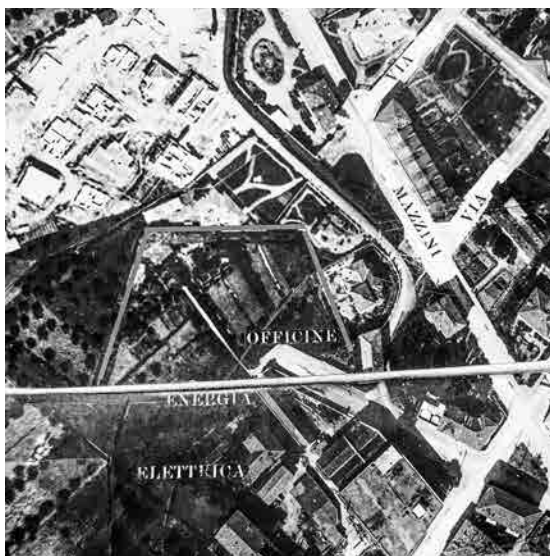
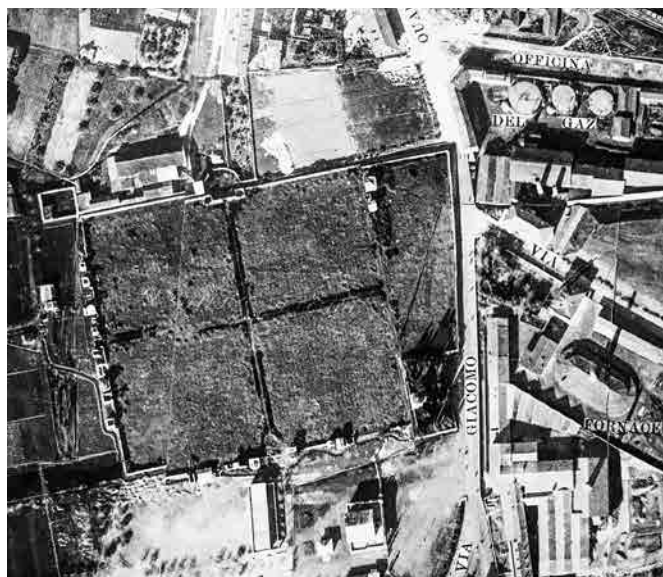
È conservato in favore del Capo Sepellitore il prodotto della cera solita a contribuirsi dai dolenti; beninteso però che con ciò non si intendono obbligati i dolenti a tale contribuzione anzi che questa resta in piena libertà ed arbitrio dei medesimi.

Il Sepellitore è obbligato a trasportare gratis dalla casa alla Chiesa, e dalla Chiesa al Campo santo i Cadaveri de' miserabili, ed a sepellirli gratuitamente. Si reputano miserabili que' dolenti che nulla contribuiscono al Parroco per le esequie.

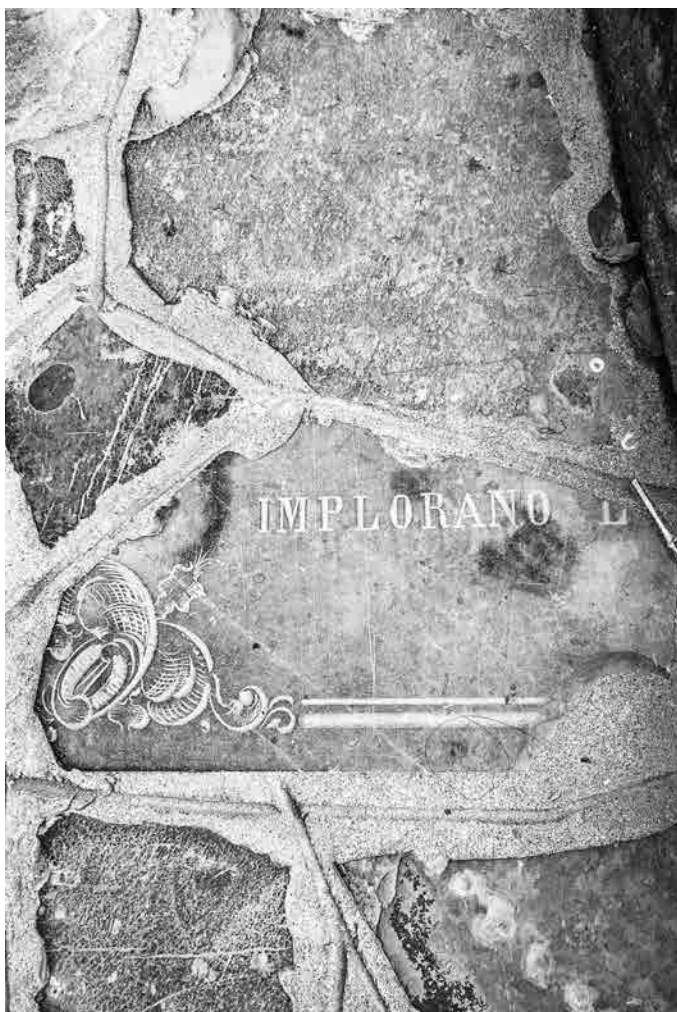
Per i Cadaveri degli individui, che appartenessero a qualunque siasi Pubblico Stabilimento i Sepellitori si concerteranno colla Congregazione di Carità.

Il Capo Sepellitore dovrà dare una idonea piaggieria a cauzione degli effetti che gli vengono consegnati ed a garanzia dell'esatto adempimento dei suoi obblighi.

↑ [01]
PIANTA DEL CIMITERO DI SAN MAURIZIO REALIZZATO NEL PIANO DI SAN FERMO

↗ [02]
PIANTA DEL CIMITERO DI VALTESSE REALIZZATO FRA IL TORRENTE MORLA E LA COLLINA

↘ [03]
PIANTA DEL CIMITERO DI SAN GIORGIO REALIZZATO ALLA MALPENSATA

← [04]
GIUSEPPE MANZINI, CARTA DI BERGAMO, 1916
↘ [05]
FOTO AEREA: AREA DEL CIMITERO DI SAN MAURIZIO (1924)
↙ [06]
FOTO AEREA: AREA DEL CIMITERO FUORI PORTA BROSETA (1924)

↑ [07]
FOTO AEREA: AREA DEL CIMITERO DI SAN GIORGIO (1924)

→ [08]
SELCIATO DELLA SCALA FRA PIAZZA MERCATO DELLE SCARPE E PIAZZA ANGELINI

VALENTINA
FORNONI

IL CIMITERO UNICO TRA PROGETTO E CANTIERE

IL CONCORSO

La storia del Cimitero Unico di Bergamo prende avvio molti anni prima della sua effettiva costruzione, con l'Editto napoleonico di Saint-Cloud del 12 giugno 1804, che prevedeva lo spostamento dei cimiteri, che fino a quel momento erano collocati all'interno o attorno alle chiese, al di fuori delle mura cittadine, in luoghi arieggiati e soleggiati[1]. A seguito del decreto di attuazione dell'editto in Italia, risalente al 5 settembre 1806, a partire dal 1810, Bergamo si dotò di quattro cimiteri[2]. Il primo ad essere realizzato fu quello di Santa Lucia, che risultò presto insufficiente; per l'area di Città Alta, Fontana, Borgo Canale e Valtesse fu ricavato uno spazio nel quartiere di Valtesse, nel quale le sepolture proseguirono fino al 1925; il cimitero di San Giorgio in Malpensata, invece, venne chiuso nel 1904. Infine, nell'area di San Maurizio esisteva una chiesa cimiteriale dedicata al santo guerriero fondata nell'814, che fu impiegata per seppellire i morti di peste nel 1630. A questi si aggiungeva, sempre in Malpensata, un cimitero evangelico.

Le prime istanze per la risoluzione del problema dei cimiteri risalgono al 1889[3] e al 30 marzo 1892 è datata una Relazione al Consiglio Comunale sullo stanziamento di una somma a titolo di fondo per studi relativi ai progetti di un cimitero unico comunale, della fognatura del comune e di un bagno pubblico[4].

Tra il 1892 e il 1895 vennero prese in considerazione le possibili aree da destinare al Cimitero e fu condotta una preliminare indagine sulla fattibilità[5].

Nel dicembre 1895, Elia Fornoni, in una Relazione della Giunta al Consiglio sulla questione dei cimiteri[6], tenendo presente che la legge prescriveva

1 Valentina Raimondo, *Arte e architettura nel Cimitero di Bergamo*, Bergamo 2018, p. 12.

2 Tancredi Torri, *Cimiteri e tombe monumentali della Città di Bergamo nel corso dei secoli*, "Archivio Storico Lombardo", anno LXXXVII, vol. X, Milano 1960, pp. 176-179.

3 Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali di Bergamo (d'ora in poi BCBg), Archivio Storico Comunale, Sezione Post-Unitaria, Sanità (d'ora in poi ASC-PU.S), cart. 530.

4 *Ibidem.*

5 Del settembre 1892 è una relazione dell'ingegnere Murnigotti sulle possibili aree da destinare al Cimitero (BCBg, ASC-PU.S, cart. 530).

6 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524.

che il cimitero distasse almeno 200 metri dall'abitato, espose le alternative possibili: la costruzione di un cimitero unico, nell'area di San Maurizio, a San Giorgio o a Campagnola; l'ingrandimento del cimitero di San Maurizio e il mantenimento di quello di San Giorgio o, viceversa, la conservazione del cimitero di San Maurizio e la costruzione di una nuova area cimiteriale a San Giorgio.

Tenendo conto delle condizioni geologiche, la spianata di San Maurizio risultava essere l'area più idonea e la soluzione del cimitero unico apparve più conveniente e funzionale rispetto alla possibilità di suddividerlo in aree differenti.

Il 2 marzo 1896, avendo definitivamente optato per il cimitero unico a San Maurizio, si decise di indire un concorso per la progettazione[7], con l'obiettivo di promuovere lo sviluppo edilizio della città.

Il 17 novembre 1896 fu bandito un Concorso Nazionale per architetti, ingegneri e artisti[8], al quale parteciparono 46 progettisti provenienti da tutta Italia.

Il tema del cimitero era esperienza comune a tutti i professionisti: esistevano studi specifici che definivano in modo quasi normativo le peculiarità stilistiche dominanti[9]. Ne consegue che i progetti presentati proposero tutti, seppur in modi differenti, forme celebrative ed emblematiche che ricorrono con una certa omogeneità e con numerose analogie.

Stando al regolamento, il concorso era suddiviso in due fasi: inizialmente erano concessi tre mesi per il progetto di massima e, successivamente, i prescelti per il secondo grado, avevano a disposizione altri quattro mesi per il progetto di dettaglio.

La giuria doveva essere composta da quattro membri selezionati dal Comune e da un membro scelto dai concorrenti per mezzo di una scheda segreta, sulla quale doveva essere riportato solamente il motto del progetto. La commissione fu, quindi, costituita dall'ingegnere Elia Fornoni, assessore comunale, dall'architetto Giacomo Frizzoni, dall'ingegnere Luigi Albani, dall'architetto Gaetano Moretti e, per elezione dei concorrenti, dall'architetto Camillo Boito.

Erano previsti tre premi per i sei concorrenti ammessi al secondo grado di concorso: se alla giuria spettava determinare i premi, alla Giunta era riservata la facoltà di scegliere, tra quelli in graduatoria, il progetto da costruire e di affidare all'autore la direzione artistica dell'opera.

7 *Ibidem.*

8 L'avviso di concorso è conservato in BCBg, ASC-PU.S, cart. 524. Il bando fu redatto tenendo conto anche delle indicazioni del Circolo artistico, che il 16 luglio 1896 si era detto favorevole al concorso e aveva suggerito che avesse due gradi e che il vincitore fosse nominato direttore artistico dei lavori (BCBg, ASC-PU.S, cart. 524).

9 Attilio Gobbi, *1896: il nuovo Cimitero: incentivo monumentale per la crescita urbana*, "Hinterland", anno 6, numero 25, marzo 1983, p. 32.

I progetti in gara dovevano rispettare i numerosi vincoli esposti nel bando: l'area di progetto era definita, il fronte doveva essere ortogonale al viale e l'area interna non inferiore ai 150.000 metri quadrati. Il preesistente cimitero di San Maurizio doveva essere destinato ai bambini, mentre dovevano essere riservati comparti separati per la comunità evangelica e per gli acattolici. Il corpo principale del complesso doveva comprendere un atrio o un peristilio con funzione di famedio, delle sale per le autopsie, gli uffici di sorveglianza e contabilità municipale, due ingressi porticati e gli alloggi per il custode e il capo seppellitore. Era prevista la realizzazione di una cappella per le assoluzioni, degli ossari nei sotterranei e di campi di seppellimento differenziati (comuni o a concessione, temporanea o perpetua) per le salme.

Veniva prescritto di prestare particolare attenzione alle dimensioni e alle proporzioni, che consentissero sia la circolazione sia la sosta e, soprattutto, nel bando era fissato a 150.000 lire il limite massimo di spesa per l'intervento.

Per il primo grado di concorso erano richiesti elaborati a grande scala: il piano generale, in scala 1:500, che rendesse conto della distribuzione funzionale degli ambienti, della localizzazione degli alloggi per il custode e degli ambienti di servizio; il prospetto generale, alla medesima scala, che desse dimostrazione dello stile previsto per l'alzato e per l'apparato decorativo; degli schizzi di ogni parte ritenuta significativa per trasmettere il concetto fondante del progetto; una descrizione dei materiali e delle tecniche costruttive impiegate e una perizia economica sommaria.

I progettisti ammessi al secondo livello, invece, accanto al prospetto complessivo, alle sezioni e al piano generale in scala 1:500 che mostrasse l'inserimento nel contesto urbano, dovevano predisporre elaborati di dettaglio: piante e prospetti particolari, in scala 1:50, i dettagli delle parti decorative e dei particolari costruttivi, in scala 1:20, una veduta prospettica, una relazione descrittiva e una perizia particolareggiata.

A seguito dalla consegna di tutti i progetti in gara, la commissione si riunì più volte tra aprile e maggio 1897[10]. Intenzione comune era ridurre la scelta a sei progetti, tenendo conto della perfettibilità[11], ossia della possibilità di modificarli e migliorarli.

Nella relazione che ne seguì[12], la commissione sottolineò che ogni progetto spiccava per una trovata artistica o per una disposizione planimetrica particolarmente favorevole[13], anche se, già ad una prima analisi, dodici progetti vennero subito scartati unanimemente. Dei rimanenti furono esposti

10 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524: la prima riunione ebbe luogo il 21 aprile; in occasione della seconda, in data 26 aprile, fu nominato segretario l'architetto Moretti.

11 *Il progetto di un nuovo Cimitero per la città di Bergamo*, "L'edilizia moderna", anno VI, fasc. V, maggio 1897, pp. 33-36.

12 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524.

13 Secondo l'interpretazione che ne darà Attilio Gobbi, in tutti i progetti prevale una grande spinta al monumentalismo di impronta accademica (cfr. A. Gobbi, op. cit., p. 36).

pregi e difetti, presenti in ognuno in eguale proporzione ma, in seguito all'ultimo scarto, i sei progetti prescelti per accedere al secondo grado, dei quali, in questa fase ancora non si conosce ancora l'autore, furono quelli distinti dai seguenti motti: *Eternità*, *Utinam*, *Usque dum vivam et ultra*, *Alpha*, *Parce sepultis* e *De profundis*. Una volta svelata l'identità dei progettisti, risultarono essere stati presentati, rispettivamente, dall'architetto Ernesto Pirovano di Milano, dall'architetto Alberto Campanini di Milano, dall'architetto Giuseppe Sommaruga di Milano, dall'ingegnere Giuseppe Coradeschi di Roma, dall'ingegnere Enrico Brotti di Milano e dall'architetto Edoardo Giordani di Milano [01].

Il 2 giugno 1897 fu data comunicazione ai vincitori del primo grado di concorso: nella lettera, venne indicata la motivazione della scelta, accanto a utili suggerimenti per l'implementazione del progetto in vista della seconda fase[14].

Il progetto di Alberto Campanini, intitolato *Utinam*, fu scelto per i prospetti particolarmente "pregevoli"[15], anche se peccava nella distribuzione dei locali di amministrazione e servizio. Su base simmetrica, proponeva una pianta scandita da strade ortogonali, distinte per larghezza tra principali e secondarie, e strade radiali; prevedeva due campi minori, tra cui quello di San Maurizio destinato ai bambini. In prospetto, il famedio, dallo spiccato carattere plastico e scultoreo, era posto sopra una gradinata monumentale, accanto ai corpi laterali di dimensioni minori. Si nota l'impiego di elementi ripresi dall'architettura dei secoli precedenti, come la trifora, la cupola e gli archi, accanto a elementi simbolici come la croce.

Giuseppe Coradeschi, con il progetto *Alpha*, si impose per la planimetria generale "bene studiata e logicamente distribuita" e per il carattere architettonico che rispondeva alla "severità del soggetto"[16]; d'altra parte, gli fu richiesta maggiore attenzione alla disposizione dei locali di servizio. Nella pianta perfettamente simmetrica, le strade ortogonali, oltre allo spiazzo centrale, formano altri piccoli punti di snodo agli incroci dei viali; il corpo principale è simmetrico in entrambe le direzioni e anche nelle partizioni interne: si alternano locali maggiori e minori con aperture su tutti i lati, disposti attorno ad uno spazio ottagonale centrale. Il fronte è una massa compatta in laterizio con aperture ad arco a tutto sesto, precedute da un protiro; ai caratteri gotici, come le trifore a sesto acuto abbinate all'oculo, si affianca il tiburio tipicamente lombardo coronato da una lanterna. L'apparato decorativo è molto semplice e affidato al chiaroscuro generato dagli archetti pensili aggiunti al paramento murario in laterizio.

Anche il progetto *Parce sepultis* di Enrico Brotti si distinse per la

14 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524.
15 *Ibidem*.
16 *Ibidem*.

planimetria generale buona e di “ragionevole semplicità”[17] e per i prospetti originali, anche se gli fu suggerito di semplificare il muro di cinta per contenere i costi e di rendere più omogeneo il collegamento fra le masse dei prospetti. Nella planimetria simmetrica, alle due direttrici principali, ortogonali tra loro, si affiancano poche strade secondarie: si individuano lo spiazzo centrale ottagonale, due campi minori, tra cui quello di San Maurizio, e, accanto al corpo principale, simmetrico in entrambe le direzioni, due corpi laterali, presumibilmente destinati agli ambienti di servizio, collegati tramite portici e, più all’esterno, con un muro di cinta. Il carattere trionfale del prospetto è sostenuto dalla presenza di gruppi scultorei e dall’impiego di elementi desunti dall’architettura classica.

La planimetria generale “semplice e pratica”[18] fu, anche nel caso di Edoardo Giordani, con il suo *De profundis,* l’elemento vincente, seppure a fronte degli ingressi laterali non soddisfacenti e del coronamento del corpo principale poco armonico. In pianta le strade ortogonali formano campi di sepoltura di dimensioni differenti, accanto ai due campi minori, mentre il corpo centrale è affiancato da due volumi laterali. Il famedio spicca particolarmente per dimensioni e ricchezza di decorazioni ed è posto sopra una gradinata; il muro di cinta ha le sembianze di un loggiato con sculture, interrotto dagli ingressi ad arco a tutto sesto. Le trifore, il tiburio, l’arco strombato, le edicole con statue, il simbolo della croce ripetuto più volte: un apparato decorativo ricchissimo, concluso alla sommità da un volume dotato di grande valore plastico e scultoreo.

Con *Eternità*, Ernesto Pirovano fu selezionato per l’ottima distribuzione planimetrica, “per la grandiosità delle linee generali, per la felice distribuzione delle masse, per la pratica soluzione degli accessi e per la semplicità opportunamente mantenuta nei due corpi avanzati laterali”[19]. L’unica nota negativa sembrava essere il porticato esterno eccessivamente ricercato nelle forme. Fu l’unico dei progetti selezionati a proporre un recinto esterno non simmetrico, che si rifletteva nell’introduzione di strade radiali solamente nell’angolo nord-orientale del cimitero [02]. Si rileva la presenza di un solo campo minore e di una cappella dei suffragi al centro. Il prospetto, imponente e dal basamento massiccio, è costituito da un’esedra, che comprende il famedio e i bracci semicircolari con statue nell’intercolumnio, che si concludono in altri due volumi, tronchi di piramide a cui si accede per mezzo di scalinate monumentali [03].

Anche il progetto *Usque dum vivam et ultra*, firmato da Giuseppe Sommaruga, propose una pianta molto valida, nonostante gli edifici riservati ai servizi apparissero eccessivamente staccati dalle altre costruzioni. Accanto

17 *Ibidem.*
18 *Ibidem.*
19 *Ibidem.*

ai campi minori, le strade ortogonali, maggiori e minori danno origine ad alcune piazze laterali, che precedono le esedre che costituiscono il muro di cinta. Il prospetto propone un corpo centrale e due corpi laterali a tronco di piramide, connessi da un muro di cinta in cui si definiscono gli ingressi a tre fornici.

La raccomandazione rivolta a tutti fu quella di rispettare il budget di spesa previsto[20]. A questo proposito, fu suggerito di rispettare il dislivello del terreno che, non solo consentiva di ottenere prospettive differenti, ma portava anche un risparmio in termini economici, poiché venivano ridotti gli spostamenti di terra.

In occasione della comunicazione della vincita del primo grado di concorso, fu contestualmente comunicato che la consegna del progetto di dettaglio doveva avvenire entro il 20 dicembre 1897. Inoltre, la Giunta aveva riconfermato la stessa giuria anche per il secondo grado di concorso.

La commissione si riunì per la prima volta nel gennaio 1898[21]. In questa occasione prese atto del fatto che nessuno dei progetti presentati rispettava il limite di spesa fissato: fu, quindi, richiesto un controllo delle perizie. L'8 agosto 1898 Elia Fornoni, incaricato della revisione, consegnò una relazione[22] dalla quale emergeva che le perizie allegate ai progetti del secondo grado contenevano errori di calcolo: furono, perciò, stabiliti dei prezzi unitari ragionevoli per poter confrontare tra loro i sei progetti. Ne risultò che nessuno di essi rispettava il limite imposto. Ad esempio, per il progetto di Ernesto Pirovano, l'importo preventivato dall'architetto era di 262.465 lire, mentre l'importo rivisto risultava essere di 303.459 lire.

Anche in occasione del secondo livello del concorso, la commissione rilevò che ogni progetto era portatore di elementi pregevoli, ma anche di criticità. Il progetto di Edoardo Giordani si distinse per la fusione di "elementi architettonici diversi" e per la "varietà di colore e di struttura dei materiali"[23]; la proposta di Brotti emerse per la nota personale impressa dal progettista; Giuseppe Coradeschi fu lodato per la severità mantenuta e per l'esattezza del preventivo, anche se la parte centrale del prospetto risultò "completamente mancata sotto il punto di vista artistico"[24]; il progetto di Alberto Campanini risultò interessante per la nota severa nella composizione architettonica, ma la cappella centrale era troppo piccola e "artisticamente poco

20 In BCBg, ASC-PU.S, cart. 524 è conservata una lamentela di Giovani Tamburello, architetto di Palermo, perché tutti i progetti selezionati per il secondo grado di concorso eccedono il budget di spesa che non poteva essere sufficiente per costruire "tutta quella roba".

21 I progetti furono esposti in Comune tra il 15 e il 30 gennaio 1898 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 524). La seconda riunione della giuria risale al 22 marzo 1898.

22 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524.

23 *Ibidem.*

24 *Ibidem.*

riuscita"[25]; Giuseppe Sommaruga mostrò una "nota artistica originale"[26] e fu apprezzato il costo contenuto, a discapito però delle proporzioni limitate del progetto; nel caso di Ernesto Pirovano, era complessivamente felice la "trovata generale", con l'aggiunta del modello in gesso, anche se gli ingressi laterali non mostravano la "spontaneità di concezione"[27] della restante parte e l'ampiezza delle aperture era ritenuta insufficiente.

Nessuno dei sei progetti ammessi rispettava il limite di spesa imposto, ma, nonostante le considerazioni di Elia Fornoni, la commissione decise di procedere comunque con l'assegnazione dei premi, poiché tutti potevano essere semplificati ed avere un impatto economico minore. Con le opportune revisioni per contenere i costi, il progetto migliore risultò essere quello di Pirovano.

Con voto unanime, la commissione, il 19 settembre 1898 stilò la graduatoria[28] che vedeva ai primi tre posti, in ordine, i progetti di Ernesto Pirovano, Giuseppe Sommaruga e Alberto Campanini.

Per quanto fosse stato portato a termine e avesse condotto ad una premiazione, il concorso ebbe esito negativo perché tutti i progetti proposti superavano ampiamente il limite di spesa fissato. La Giunta, non volendo bandire un nuovo concorso e ritenendo che il progetto premiato dalla giuria fosse il più riuscito e il più adatto alla realizzazione, intervenne a favore di una riforma che lo portasse ad aggirarsi attorno alla cifra stabilita di 150.000 lire.

Stando a una relazione della Giunta al Consiglio Comunale del 3 dicembre 1898 con, abbinata, la relazione dell'architetto Pirovano dell'8 novembre precedente[29], il budget di 150.000 lire era stato stabilito sulla base di quanto aveva speso il Comune di Lodi per un intervento analogo. Si riteneva però che la città di Bergamo potesse aspirare a un progetto migliore.

Il progetto Pirovano, pur eccedendo nella spesa, affiancava la "grandiosità del concetto architettonico" alle "comodità e ai requisiti richiesti"[30]. Di conseguenza, in collaborazione con l'architetto furono apportate delle modifiche al progetto, fino ad arrivare ad un preventivo di spesa di 210.000 lire.

Considerando che era stato previsto inizialmente un fondo per il cimitero di 600.000 lire, di cui erano già state spese 10.000 lire per il concorso e 278.000 lire per l'acquisto dei terreni, e togliendo quanto già impegnato per strade, muro di cinta e campo di seppellimento, rimanevano disponibili 239.000 lire[31]. Visto che il progetto Pirovano, con le ultime modifiche applicate, veniva a

25 *Ibidem.*
26 *Ibidem.*
27 *Ibidem.*
28 *Ibidem.*
29 *Ibidem.*
30 *Ibidem.*
31 *Ibidem.*

costare 210.000 lire, fu approvato[32]. Venne eliminata la cappella rituale prevista e fu destinato a questa funzione il famedio, per il quale si studiò una riduzione dell'apparato decorativo; fu sostituito il ceppo con l'intonaco, per le parti meno esposte, o con pezzi di misura inferiore per il corpo centrale; furono ridotti gli spessori dei muri e introdotto l'utilizzo di ciottoli accanto al pietrame; nei sotterranei dell'esedra, si decise di impiegare i pilastri al posto dei setti murari, traendone vantaggio anche per la distribuzione degli spazi interni; fu, infine, rimandata la costruzione dei colombari interrati[33].

In fasi e sedute diverse, tra marzo e giugno 1899, fu definitivamente approvato il progetto Pirovano[34].

Da questo momento in poi, periodicamente, l'architetto trasmetteva disegni e ordinazioni dei pezzi[35].

A Pirovano spettava il premio previsto dal bando di 4.000 lire, a cui si aggiungevano 13.000 lire per lo studio del progetto esecutivo, il 3% del consuntivo per la costruzione del corpo centrale e il 2% del consuntivo del muro di cinta, come compenso per la direzione artistica delle opere, oltre al rimborso spese per la realizzazione dei modelli e ad un'indennità di 20 lire per ogni viaggio a Bergamo[36].

Compito del Direttore artistico, responsabile della riuscita del lavoro, era "seguire passo passo i lavori"[37] perché rispettassero la concezione artistica del progetto, fornendo i disegni e i dettagli necessari, nel tempo che riteneva necessario perché, come Pirovano stesso sottolineò, non era un "ordinario fornitore!"[38]. D'altra parte, il Direttore tecnico, nella persona dell'ingegnere Angelo Manichetti, doveva coordinare e sorvegliare i lavori, fare le ordinazioni, richiedere i disegni al Direttore artistico, aggiornare i registri.

Nell'aprile 1900 Pirovano aveva accettato la direzione artistica nonostante fosse "più oneroso che lucroso" perché era "intento mio supremo di fare opera degna della Città che a me si affidò"[39]. Quindi decise di sostenere il lavoro, mettendo a disposizione la propria professionalità.

32 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
33 In una lettera del 14 novembre 1898, Ernesto Pirovano suggerì anche di usare il laterizio come elemento decorativo (BCBg, ASC-PU.S, cart. 524).
34 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
35 *Ibidem.* L'8 dicembre 1899 inviò i disegni per la gara d'appalto per la costruzione dell'edificio di ingresso: pianta delle fondazioni, pianta fuori terra, pianta dell'esedra centrale al piano dello zoccolo dell'edicola, facciata esterna verso il piazzale, facciata interna verso il cimitero, sezioni.
36 *Ibidem.*
37 *Ibidem.* Si registra, ad esempio, la richiesta di intervento avanzata all'architetto per problemi rilevati con le fondazioni, datata all'8 agosto 1900 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 530).
38 *Ibidem.*
39 *Ibidem.*

Due anni dopo, il 24 aprile 1902[40], si dimise perché gli era stata rifiutata l'esecuzione del modello in gesso per l'altorilievo a figure previsto per il basamento del famedio, che riteneva indispensabile per verificare che fosse adeguata "l'intonazione a tutta la parte architettonica". Senza tale modello, sosteneva di non poter fornire i dettagli che il Comune richiedeva e che gli costarono una diffida[41], dato che si erano dovuti fermare i lavori poichè non si sapeva come proseguire: "ritengo non si possa compiere un'opera, artisticamente riuscita, senza che prima non si sia proceduto alla formazione di un modello generale del bassorilievo e sottostanti corniciature"[42]. La vicenda dà testimonianza di quanto Pirovano intendesse compenetrate l'architettura e la scultura.

In realtà, oltre a questo pretesto, si può pensare che l'architetto vedesse messi in discussione la propria autorità e il proprio ruolo, che riteneva prevalenti.

Quali che fossero le motivazioni, il Comune accettò le dimissioni senza obiezioni, ma in una lettera del 20 maggio 1902 Ernesto Pirovano motivò, senza che gli fosse richiesto, la sua decisione[43]:

> L'arte ha necessità assolute alle quali, nessuno che voglia esserle ossequiente, può derogare. [...] Qualunque sia la portata dei lavori che si vogliano fare, il sentimento artistico deve sempre presiederli allorchè si costruisce un'opera monumentale come questa, per sua natura destinata nella sua essenza a rappresentare artisticamente una manifestazione ideale.

IL CANTIERE

Dal capitolato per l'atto di appalto delle opere murarie del 10 luglio 1900, si deduce una descrizione del complesso che doveva essere costruito[44]:

> I fabbricati anzidetti dividonsi in due principali parti: Una, la centrale, di molto rialzata sulle laterali, foggiata ad esedra e costituita da una grande edicola al centro e da un porticato stendentesi lateralmente ad essa terminato alle estremità da edicole minori, forma il motivo principale architettonico. L'altra, appoggiata alle estremità della grande esedra anzidetta, di dimensioni ed importanza minore, è complemento al motivo principale citato e comprende, oltre ai locali ad uso ufficio ed abitazioni, gli ingressi al Cimitero.

L'edicola centrale, con funzione di famedio, è divisa su due piani. A pianterreno

40 *Ibidem.*
41 La diffida è datata al 18 aprile 1902 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).
42 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
43 *Ibidem.*
44 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.

si trova un locale per i colombari, al piano superiore la cella dotata d'altare per le funzioni religiose. "I porticati attigui e le edicole alle testate invece sono divisi in tre piani". Il piano terreno dei porticati e delle edicole comprende un corridoio centrale e, ai lati, gli ossari. Nelle edicole, in aggiunta, sono previsti altri locali di servizio, annessi, a destra, all'abitazione del custode, e, a sinistra, alla camera mortuaria. Il primo piano, che comprende tutta l'altezza della gradinata, è destinato ai colombari per le sepolture di coloro che acquisteranno le campate del portico. Il piano superiore che costituisce il porticato esterno "accoglierà i monumenti che i privati innalzeranno sulla tomba dei loro defunti e nel pavimento conterrà le botole d'accesso alle sottostanti celle". Gli edifici posti accanto all'esedra centrale, ad un solo piano, sono divisi in tre parti: al centro è posto l'ingresso al cimitero, mentre ai lati sono distribuiti i servizi: l'abitazione del custode, l'abitazione dei seppellitori, gli uffici amministrativi e gli uffici sanitari [04].

Dal medesimo documento, si desume un elenco di materiali che dovevano essere impiegati per la costruzione: beton di ghiaia e calce idraulica per le fondazioni, pietrame, ciottoloni e malta di calce idraulica per pilastri e muri, mattoni e malta di calce idraulica per volte e piattebande, pietrame o mattoni per gli archi, chiavi in ferro per archi e volte, tubazioni in ghisa per lo scolo delle acque pluviali, lastre di beola e tavolati per i colombari, asfalto naturale per la pavimentazione esterna, mosaico o listoni di larice per i pavimenti interni, intonaco civile per le pareti, stucco lucido per la cappella e la camera mortuaria, telai in ferro e vetri decorati a colore per le finestre e i lucernari, cancelli in ferro scorrevoli, porte in legno d'abete e serramenti in legno di larice, arelle di giunchi palustri per il plafone degli ingressi, granito per gradini e scamilli, arenaria per camini e lavandini, muratura armata di mattoni forati per le tramezze divisorie, calcestruzzo armato per la copertura del porticato[45] e, per il rivestimento, le gradinate e le colonne, la puddinga o ceppo di Brembate, scelto per le garanzie di conservazione e di resistenza[46], nelle tre diverse grane disponibili, ossia rustico, mezzano e gentile[47] [05].

45 Viene qui impiegato per la prima volta non più con funzione decorativa, come pietra artificiale, ma con funzione statica (A. Gobbi, op. cit., p. 36; V. Raimondo, op. cit., p. 7). Si rimanda ad una lettera dell'ingegnere Angelo Manichetti, direttore dei lavori, del 9 luglio 1902, conservata in BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.

46 In una lettera del 2 luglio 1899, Pirovano spiega perché la preferenza sia ricaduta sul ceppo di Brembate, portando esempi di edifici del Seicento molto ben conservati (BCBg, ASC-PU.S, cart. 530).

47 Dal conto finale per la fornitura di ceppo e granito, si deduce che ogni tipologia di pietra aveva uno specifico impiego: il ceppo rustico andava utilizzato per la zoccolatura e lo stilobate, il ceppo gentile era riservato ai capitelli e agli ornati e quello mezzano serviva per il rivestimento delle restanti parti degli edifici; il granito di Alzo, invece, era destinato alle gradinate e alle soglie (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).

Tra il 1897 e il 1900 furono espropriati i terreni necessari alla realizzazione del Cimitero[48] e fu predisposta la strada di accesso, approvata il 28 ottobre 1898 secondo il progetto dell'ingegnere Gaetano Carminati[49]; nel 1899 vennero forniti 200 cipressi dal Premiato Stabilimento di Orticoltura Fratelli Garavatti di Saonara, in provincia di Padova[50] e nel 1900 fu sistemato il viale, rimuovendo la terra e coprendolo con la ghiaia, dalla Società Anonima Cooperativa Lavoranti Muratori in Bergamo[51].

La descrizione della costruzione che si è anticipata proviene dal contratto di appalto stipulato con la ditta Donati e Bardelli per la realizzazione della struttura muraria, datato al 10 luglio 1900. L'atto prevedeva la costruzione di diversi "edifici fronteggianti il piazzale del nuovo cimitero unico sul piano di San Maurizio [...] e costituente il corpo centrale del Cimitero stesso e gli annessi edifici di passaggio e servizio"[52].

Tra gli otto concorrenti dell'asta, si aggiudicò la gara, con un ribasso dell'8,65%, la Donati e Bardelli[53]. Facevano fede i disegni depositati in Comune: la pianta delle fondazioni, la pianta fuori terra, la facciata verso il piazzale, la facciata verso l'interno del cimitero e le sezioni dell'edificio di ingresso.

I lavori furono appaltati a misura e dovevano essere eseguiti con materiali provenienti dalle migliori cave, dalle fornaci più accreditate della zona, dalle migliori ferriere nazionali[54].

In seguito, il 21 ottobre 1900, alla stessa ditta verrà affidata anche la costruzione dell'avancorpo a ovest[55].

Il termine dei lavori previsto era il 31 ottobre 1902; quello effettivo slitterà fino al 31 agosto 1905. Infatti, già dal novembre 1900, a pochi mesi dall'avvio del cantiere, la ditta Donati e Bardelli lamentava i ritardi nelle consegne della pietra e nell'aprile 1902 segnalò con una lettera che non le sarebbe stato possibile concludere i lavori nei tempi previsti dal contratto[56].

Di conseguenza, quando il Comune propose la liquidazione dei conti, in data 14 gennaio 1906, la ditta presentò un memoriale, risalente al 19 gennaio, sul conto finale per la costruzione del corpo centrale e degli edifici di passaggio e di servizio[57]: lamentò il fatto che, a fronte della sua segnalazione,

48 A. Gobbi, op. cit., p. 36.
49 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
50 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.
51 *Ibidem.*
52 *Ibidem.*
53 Il verbale risale all'8 giugno 1900 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).
54 *Ibidem.*
55 *Ibidem.* L'autorizzazione ad avviare i lavori giungerà il 2 dicembre 1903 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 530).
56 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.
57 *Ibidem.* Nel memoriale sono elencati i materiali impiegati e le lavorazioni eseguite. Nella stessa cartella sono contenuti anche la contabilità e i computi delle spese

la Direzione lavori non prese provvedimenti nei confronti della Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate Sotto e alla data di consegna del lavoro, il 31 ottobre 1902, i lavori non furono compiuti. Se da una parte la Direzione lavori pretendeva che l'impresa Donati e Bardelli pagasse per il ritardo nella consegna, dall'altra la ditta era disposta a continuare a lavorare, senza però corrispondere delle penali poichè i ritardi, segnalati, non dipendevano da lei; inoltre, chiese un risarcimento danni per i ritardi subiti e le conseguenti spese sostenute[58].

Chiedeva che fossero computati diversamente i lavori eseguiti in una prima fase, prevista dal contratto, dal 30 luglio 1900 al 31 ottobre 1902, e quelli eseguiti successivamente, oltre lo scadere del contratto, dal 1° novembre 1902 al 31 agosto 1905, per i quali dovevano essere applicati prezzi diversi[59].

A seguito del collaudo dell'ingegnere Fermo Terzi del 14 luglio 1906[60], dopo numerose trattative, il 1° luglio 1912 il Sindaco dispose che fossero riconosciuti prezzi differenti per i lavori eseguiti oltre il termine del contratto[61].

In parallelo alla costruzione della struttura muraria, dovevano essere fornite le pietre da taglio per il rivestimento, incarico che era stato affidato alla Società Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate Sotto[62], con contratto di appalto del 12 giugno 1900[63]. Si prevedeva la fornitura di ceppo proveniente dalla cava Rondinera[64] per gli edifici centrali, escluse le gradinate, e per il rivestimento di parte del muro di cinta.

Nel 1902 e 1903 la Cooperativa ricevette atti di diffida perché le forniture procedevano a rilento o si bloccavano completamente: qualora non fossero

di costruzione del famedio, dei portici, delle edicole e degli edifici di ingresso, oltre ai computi per i lavori extra contrattuali, ossia l'avancorpo a est, l'avancorpo a ovest e la galleria di colombari.

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem.*

60 Terzi è stato nominato collaudatore delle opere il 22 marzo 1905 ed eseguì le visite di collaudo tra il novembre 1905 e il gennaio 1906 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).

61 La documentazione relativa alla disputa sul compenso da riconoscere all'impresa, che si protrae dal 1905 al 1912, è conservata in BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.

62 Il preventivo per la fornitura di ceppo rustico per lo zoccolo, mezzano per le gradinate e gentile per ornati e balaustrate del 29 dicembre 1899 è conservato in BCBg, ASC-PU.S, cart. 529. Nello stesso periodo, le ditte in gara avevano consegnato i campioni di materiale per la valutazione.

63 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529. Il contratto venne firmato a seguito dei preliminari datati al 27 marzo 1900, conservati nella medesima cartella, approvati il 31 marzo. Nella stessa occasione, venivano approvate e affidate alla Cooperativa e alla ditta Carminati anche le opere aggiuntive per il rivestimento del muro di cinta e dei corpi laterali avanzati: sono ritenuti lavori straordinari poiché era previsto che fosse un muro "senza alcun carattere decorativo in tutto il suo sviluppo".

64 A seguito di un sopralluogo nelle cave, la Giunta e la Commissione Edilizia stabilirono che il materiale migliore proveniva dalla cava Rondinera (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).

state portate a termine le forniture entro due settimane, sarebbe stato risolto il contratto[65]. D'altra parte, la Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate si lamentava per la sfiducia di cui era vittima, considerato che i ritardi erano dovuti alle difficoltà di cava di pezzi di così grandi dimensioni e di prima scelta e ai trasporti[66], poichè la rete viaria era ancora inadeguata per i carrettieri e la navigazione sull'Adda era ostacolata[67].

Il 6 luglio 1900 fu firmato anche il contratto di appalto per la fornitura di ceppo per "l'intero basamento della parte centrale sino al piano del porticato e del famedio e delle cappelle laterali, escluse le gradinate e compreso il parapetto a traforo che contorna lo stilobate", e per "gli interi corpi laterali costituenti gli ingressi ed i locali di servizio" con le ditte Carminati Serafino e f.lli di Brembate Sotto, Corda e Malvestito di Vaprio d'Adda, Bogani Fratelli di Milano[68] [06-07].

Nel contratto veniva indicato che si doveva attingere alla cava di Capriate per il ceppo rustico e a quella di Trezzo per il ceppo mezzano e gentile. I pezzi dovevano essere consegnati entro trenta giorni dalle richieste della Direzione lavori che seguiva l'avanzamento delle opere in muratura. Il materiale doveva essere della migliore qualità, di grana omogenea e senza difetti, anche sul piano di posa e, in ogni caso, la Direzione lavori si riservava la possibilità di scartare i pezzi che non rispondessero a queste caratteristiche[69]. Inoltre, le ditte dovevano aver assicurato i dipendenti per gli infortuni.

Un anno dopo veniva aggiunta anche la fornitura di granito per le gradinate del corpo centrale, con contratto di appalto del 1° giugno 1901 con le ditte Corda e Malvestito, Carminati Serafino e Bogani Fratelli, gradinate che erano rimaste escluse dal contratto di fornitura del ceppo del 6 luglio 1900, per valutare se fosse meglio introdurre il granito[70] [08].

Il 10 aprile 1903 furono approvati i preventivi delle ditte Beniamino Piazzoli e figli e Barbieri Nicola per la fornitura, rispettivamente, di granito bianco e di Rezzato per il pavimento dell'esedra[71].

65 *Ibidem.*
66 *Ibidem.*
67 A. Gobbi, op. cit., pp. 34-36.
68 Il contratto e il preliminare del 27 marzo 1900 sono conservati in BCBg, ASC-PU.S, cart. 529. Vi si trovano contenuti anche i documenti relativi al collaudo dell'ingegner Terzi riferito ai lavori eseguiti tra ottobre 1905 e gennaio 1906.
69 Si segnala, a titolo di esempio, la richiesta alla ditta Carminati di sostituire due architravi nell'edicola orientale, risalente al 27 novembre 1901 (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529) e, nel 1903, l'istanza di pagamento da parte della Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate, a fronte di tutte le sostituzioni di pezzi ordinate dalla Direzione (BCBg, ASC-PU.S, cart. 529).
70 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
71 *Ibidem.*

Risale al 1° febbraio 1901 il contratto di appalto con la Società Anonima Cooperativa Lavoranti Muratori in Bergamo, il cui presidente era Celso Andriani, per la costruzione del muro di cinta del cimitero, escluso il muro in corrispondenza dei due corpi avanzati, da concludere entro il 31 dicembre 1901[72].

Dal documento si deduce che "il pietrame per la sopra elevazione dovrà provenire dai muri di demolizione della cinta daziaria da porta S. Caterina alla porta S. Antonio e qualora questo non sia sufficiente dalle Muraine di via Baioni e di via Lapacano", cioè dalle mura che fino a quell'anno comprendevano anche i Borghi e la Fiera, di cui oggi si conserva la Torre del Galgario.

Il 21 settembre 1906 alla stessa Cooperativa, con un ribasso del 6,25%, venne assegnato l'appalto per la costruzione dell'avancorpo orientale, per il compimento di cinque campate di porticato e dell'edicola d'angolo a sud dell'avancorpo occidentale e per il parziale ampliamento del comparto bambini, da concludere entro sei mesi[73].

Il 15 maggio 1907 fu firmato anche il contratto di appalto con la Società Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate Sotto per la fornitura del ceppo (rustico, mezzano e gentile) necessario al rivestimento di queste nuove strutture[74].

È, invece, del 2 aprile 1908 il contratto di appalto, firmato dalla Cooperativa Lavoranti Muratori, per la costruzione del muro di cinta del comparto evangelici e del relativo ingresso dall'interno del cimitero, da concludere entro il 30 aprile 1908[75].

A fronte delle difficoltà nell'approvvigionamento dei materiali da costruzione, i lavori furono presto interrotti. Il 17 luglio 1903 la Direzione tecnica chiese l'autorizzazione per la copertura del famedio "qualora questo dovesse rimanere incompleto per molti anni"[76] [09]. Il 19 novembre successivo la Cooperativa Lavoranti Ceppo di Brembate si rivolse al sindaco perché invece dei due corpi avanzati, ne fu fatto eseguire uno soltanto e fu sospesa a metà l'erezione del famedio: ne conseguiva che non era più necessario il ceppo gentile previsto per fregi, portali, cornici e per la copertura delle edicole centrali, interrotte prima di arrivare alla sommità[77].

72 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.

73 *Ibidem.* Nella stessa cartella è conservata anche la contabilità relativa ai lavori in oggetto, datata al 17 ottobre 1907.

74 *Ibidem.* Alla gara d'appalto aveva partecipato anche la ditta Corda e Malvestito, scartata a causa dei prezzi troppo alti. Tra il 1907 e il 1908 la Cooperativa si scontrò con la Direzione lavori che contestava i materiali forniti, anche se risultavano, secondo la Cooperativa, di ottima qualità sia dal punto di vista statico che dal punto di vista estetico.

75 *Ibidem.* Nella cartella si conservano anche il computo metrico, la contabilità e il preventivo fornito dalla Cooperativa il 20 dicembre 1907.

76 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.

77 BCBg, ASC-PU.S, cart. 529.

Nel 1905 i lavori furono sospesi a causa delle difficoltà economiche e degli scioperi[78], ma il cimitero, incompleto, venne inaugurato dal vescovo Gaetano Camillo Guindani il 25 maggio 1904[79].

Il 24 aprile 1907 Pirovano accettò di assumere l'esecuzione dei lavori di compimento dell'esedra centrale[80] a fronte del corrispettivo di una somma a forfait, anche se non è "parte abituale del mio programma professionale, male riuscendomi di equilibrare le esigenze dell'Arte con quelle dell'interesse"[81]. Accettò solamente per realizzare la sua "visione artistica"[82].

Per la ripresa dei lavori, tuttavia, si dovrà attendere ulteriormente: all'inizio del 1910 Pirovano presentò una relazione tecnico-finanziaria e dei disegni di dettaglio[83] e, dopo essersi accordato con il Comune sulla cifra forfettaria per l'esecuzione delle opere, la sua impresa le portò a termine tra il giugno 1911 e l'ottobre 1913[84].

Per quanto riguarda l'apparato decorativo, per un edificio di tale importanza, l'8 novembre 1901, la Commissione d'Ornato si era espressa in favore dell'impiego della pietra naturale, da non sostituire con quella artificiale per le decorazioni[85].

Come anticipato nella vicenda che aveva visto Pirovano in conflitto con il Comune, emergeva una stretta unità tra architettura e decorazione[86]: per l'edificio centrale Pirovano aveva previsto una decorazione scultorea e pittorica [10].

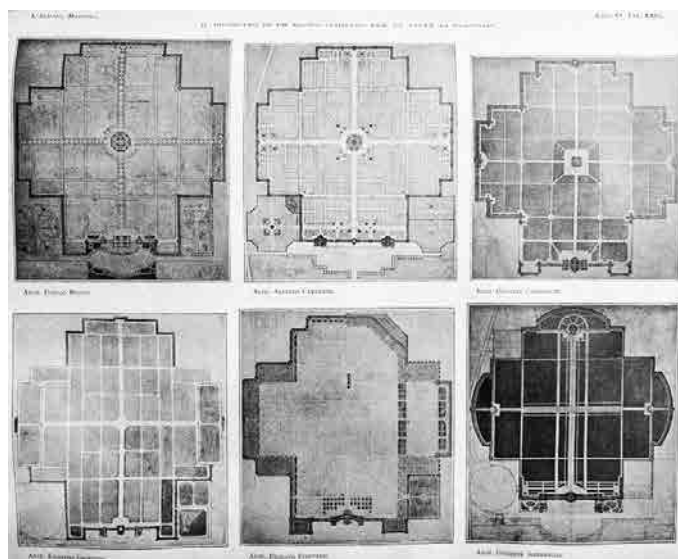
Al centro dell'edicola si trova una fascia ad altorilievo rappresentante il *Miserere* realizzata da Ernesto Bazzaro, a cui si aggiungono altre decorazioni scolpite da Emilio Buzzetti[87]. All'interno del famedio, che prende luce dalle piccole vetrate colorate, è visibile una decorazione pittorica a motivi geometrici, eseguita dal pittore bergamasco Francesco Domenighini su indicazioni dell'architetto progettista, a cui si aggiungono le quattro figure di profeti negli spicchi della volta di Ponziano Loverini[88].

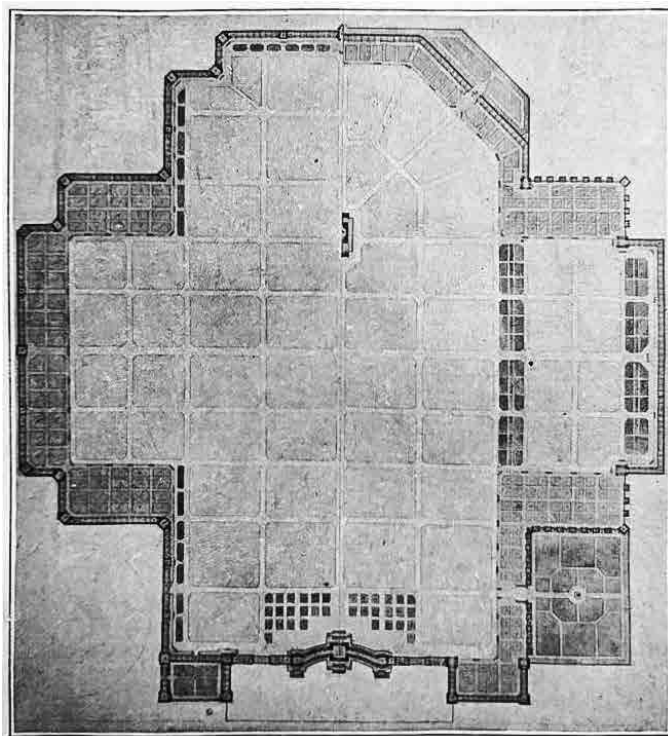
Spiccano per varietà di motivi figurativi e ricchezza di significato simbolico i capitelli dei pilastri interni, decorati con la fiaccola, la farfalla, la

78 A. Gobbi, op. cit., p. 36.
79 Simona Viganò, *L'arte di ricordare. Architettura e scultura nel Cimitero di Bergamo*, "La rivista di Bergamo", gennaio-febbraio-marzo 2002, p. 91.
80 La proposta all'architetto risale al 13 aprile precedente (BCBg, ASC-PU.S, cart. 524).
81 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
82 *Ibidem.*
83 BCBg, ASC-PU.S, cart. 524.
84 A. Gobbi, op. cit., p. 36.
85 BCBg, ASC-PU.S, cart. 530.
86 Aurora Scotti, *Cimitero monumentale*, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Archivi del Liberty italiano: architettura*, Milano 1987, pp. 130-131.
87 Ivi, p. 131.
88 *Ibidem.*

croce con fiori, il nido, le foglie di vite e i grappoli d'uva[89].

La cancellata in ferro battuto fu realizzata, su disegno di Enrico Colombo, nelle officine Lomazzi di Abbiate Guazzone: il motivo a foglie di edera con bacche ritorna anche nella fascia in ceppo gentile che avvolge le colonne dell'esedra nella parte bassa, "segno della mente direttiva dell'architetto in ogni particolare decorativo"[90].

89 *Ibidem.*
90 *Ibidem.*

← [01]
PIANTE DEI PROGETTI PRESENTATI PER IL PRIMO GRADO DI CONCORSO DA ENRICO BROTTI, ALBERTO CAMPANINI, GIUSEPPE CORADESCHI, EDOARDO GIORDANI, ERNESTO PIROVANO E GIUSEPPE SOMMARUGA (© IL PROGETTO DI UN NUOVO CIMITERO PER LA CITTÀ DI BERGAMO, "L'EDILIZIA MODERNA", VI, FASC. 5, MAGGIO 1897, TAV. XXIII)

↙ [02]
PIANTA DEL PROGETTO "ETERNITÀ", PROPOSTO DALL'ARCHITETTO ERNESTO PIROVANO AL CONCORSO DEL 1896 (© IL PROGETTO DI UN NUOVO CIMITERO PER LA CITTÀ DI BERGAMO, "L'EDILIZIA MODERNA", VI, FASC. 5, MAGGIO 1897, TAV. XXIII)

↑ [03]
VEDUTA PROSPETTICA DEL PROGETTO “ETERNITÀ”, PROPOSTO DALL’ARCHITETTO ERNESTO PIROVANO AL CONCORSO DEL 1896 (© IL PROGETTO DI UN NUOVO CIMITERO PER LA CITTÀ DI BERGAMO, “L’EDILIZIA MODERNA”, VI, FASC. 5, MAGGIO 1897, TAV. XXVIII)

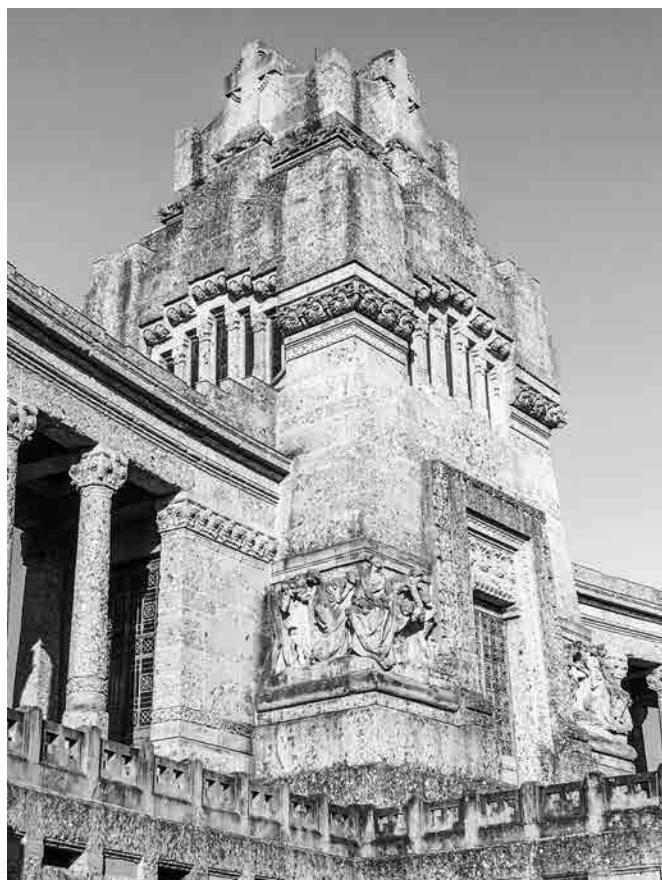
↑ [04]
VEDUTA D’INSIEME DELL’ESEDRA MONUMENTALE CHE COSTITUISCE IL FRONTE D’INGRESSO DEL CIMITERO, COSTRUITA SECONDO IL PROGETTO DI ERNESTO PIROVANO (© V.F., 2021)

→ [05]
DETTAGLIO DELLA ZOCCOLATURA DELL’ESEDRA, RIVESTITA IN CEPPO (© V.F., 2021)

↑ [06]
PARTICOLARE DELL'EDICOLA ORIENTALE, POSTA A CONCLUSIONE DELL'ESEDRA (© V.F., 2021)

↖ [07]
PARTICOLARE DEL PORTICATO ORIENTALE A TRE CAMPATE, DESTINATO AGLI INGRESSI E AFFIANCATO DAI LOCALI DI SERVIZIO (© V.F., 2021)

← [08]
PARTICOLARE DELL'EDICOLA CENTRALE DESTINATA A FAMEDIO E DELLA SCALINATA DI ACCESSO (© V.F., 2021)

← [09]
VEDUTA DELL'ESEDRA PRIMA DELLA CONCLUSIONE DEI LAVORI, IN CUI SI NOTA LA COPERTURA PROVVISORIA DELL'EDICOLA CENTRALE LASCIATA INCOMPLETA (© MUSEO DELLE STORIE DI BERGAMO, ARCHIVIO FOTOGRAFICO SESTINI, RACCOLTA DOMENICO LUCCHETTI, FONDO CARTOLINE BERGAMO E PROVINCIA, CAR-1211)

← [10]
PARTICOLARE DELL'EDICOLA CENTRALE ARRICCHITA DAI GRUPPI SCULTOREI REALIZZATI DA ERNESTO BAZZARO (© V.F., 2021)

VALENTINA
RAIMONDO

IDENTIFICARSI ATTRAVERSO LA MATERIA. STORIE DI METALLO E DI MONUMENTI FUNEBRI

Ateneo – 16 novembre 2022

Il Cimitero di Bergamo è un complesso monumentale in cui l'elemento identitario costituisce una caratteristica di primaria importanza che si percepisce e trova manifestazione sia grazie alle personalità che vi sono sepolte e che hanno contribuito a fare la storia del territorio, sia grazie ai monumenti funebri che vi trovano collocazione e che, dato il particolare pregio artistico, aggiungono valore al luogo. La cospicua presenza di opere d'arte funeraria di particolare rilevanza al suo interno lo rende un caso particolarmente adatto per soffermarsi e condurre dei ragionamenti che riguardino la storia della scultura della città nel secolo scorso[1].

Tra le riflessioni che possono scaturire da una attenta osservazione dei monumenti funebri che si incontrano passeggiando lungo i viali del Cimitero, tenendo in considerazione le personalità degli artisti che li hanno creati e le diverse epoche di esecuzione, risulta di particolare interesse quella relativa ai materiali con cui le sculture sono state realizzate. La scelta di osservare i monumenti attraverso questa prospettiva si rivela particolarmente importante perché mira ad approfondire la visione storico artistica della scultura rimettendola in relazione con quell'elemento imprescindibile che è la materia.

La scelta di un materiale in ambito scultoreo, parlando di artisti che operano nel Novecento, può assumere delle valenze di tipo pratico o simbolico che nella vasta casistica che si incontra nel Cimitero assume una prospettiva nuova, finora mai indagata.

Se le materie che più spesso trovano spazio nell'ambito della scultura funeraria sono tradizionalmente costituite dal marmo e dal bronzo, nel caso del camposanto bergamasco è possibile rintracciare sia opere che combinano tra loro elementi lapidei e metallici, sia sculture eseguite in altri materiali: soffermandosi in modo particolare sui metalli, ad esempio, si riscontra una forte presenza di opere funerarie in lamina di rame.

Entrando nel merito dei materiali metallici sono necessarie delle avvertenze che abbiano anche lo scopo di fungere da chiave di lettura in grado di guidare lo sguardo per l'osservazione delle opere: i metalli possiedono infatti

1 Per una bibliografia e i rimandi archivistici relativi alla storia del Cimitero di Bergamo si veda: Valentina Raimondo, *Presenze d'arte nelle cappelle del Cimitero di Bergamo. Indagine attraverso le carte d'archivio*, in Maria Mencaroni Zoppetti (a cura di), *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, vol. LXXXI, 2018, pp. 99-110; Valentina Raimondo, *Arte e Architettura nel Cimitero di Bergamo*, Bergamo, 2018.

differenti potenzialità estetiche che determinano nelle sculture delle peculiarità formali. A seconda del metallo adoperato per portare alla luce una scultura, si applica un approccio differente rispetto all'atto creativo stesso che dipende dalla materia adoperata e dal risultato che l'artista desidera ottenere.

L'approccio ad uno studio storico artistico dei metalli è stata in questo caso adoperato per una valutazione sulle opere del cimitero di Bergamo andando a individuare alcuni casi particolarmente significativi di artisti che, attraverso la materia, hanno fornito un segno distintivo della loro arte.

La scelta di adoperare alcuni materiali è da motivarsi nella intenzione da parte dello scultore di inserirsi o meno nel solco della tradizione, nella necessità di adoperare materie che conosce, i cui effetti sono prevedibili, e nella volontà di tramandare attraverso di essi un determinato valore simbolico e formale.

Numerosi sono gli artisti che hanno prediletto il metallo, e in modo particolare il bronzo, per le opere a carattere funerario: tra di loro gli scultori Giuseppe Siccardi, Gianni Remuzzi, Piero Brolis, Stefano Locatelli, Piero Cattaneo[2].

Il numero di artisti che ha partecipato alla creazione del complesso monumentale cimiteriale è in realtà considerevole. Tuttavia, all'interno della vasta casistica, sono stati scelti due artisti che, proprio per l'approccio peculiare rispetto al tema della materia, si sono distinti creando un personale cifrario stilistico: Francesco Spanghero e Attilio Nani. La particolarità dell'approccio del primo dipende soprattutto dalla capacità di far entrare in dialogo il bronzo con i materiali lapidei, il secondo invece, seguendo la propria esperienza di artigiano legata alle tecniche dello sbalzo e del cesello, contravviene, nel campo della scultura funeraria, al tradizionale uso del bronzo che sostituisce con la lamina di rame.

FRANCESCO SPANGHERO

Francesco Spanghero (1892-1945) può essere annoverato tra gli scultori rappresentativi che hanno lavorato all'interno del camposanto bergamasco. La sua produzione, sebbene meno significativa da un punto di vista numerico rispetto a quella di altri artisti, presenta delle caratteristiche e degli esiti di grande originalità sia dal punto di vista delle scelte iconografiche, sia per quanto concerne l'uso della materia. I suoi monumenti funebri prevedono, nella maggioranza dei casi, l'uso associato del bronzo al materiale lapideo di colore rosso denominato pietra Simona, pietra ornamentale da costruzione

2 Per una disamina dei principali scultori che hanno lavorato a Bergamo, la maggior parte dei quali coinvolti anche nella realizzazione di opere per il Cimitero si veda: MARCELLA CATTANEO, *Immaginario plastico*, voll. 1-2, Brescia, 2010-2011.

utilizzata in Val Camonica già dal XIV secolo[3]. Il dialogo tra il bronzo e la pietra Simona presenta delle caratteristiche cromatiche peculiari, che trovano riscontro unicamente nella sua produzione diventando dunque suo tratto distintivo e sua firma.

Spanghero è stato uno scultore particolarmente interessante all'interno del panorama artistico bergamasco: originario di Barcola di Trieste, lavora quasi esclusivamente a Bergamo dove è attivo a partire dall'inizio degli anni Venti del Novecento. La sua produzione dal punto di vista dei materiali si inserisce nel solco della tradizione, adopera infatti tanto il bronzo quanto il marmo. È soprattutto quest'ultimo il materiale da lui prediletto.

> "Con una tecnica tutta sua sapeva trarre con rapidità dalla materia informe validissime espressioni plastiche. Dopo uno schizzo a penna che tracciava nello studio o improvvisava nei luoghi più impensati, lavorava direttamente nel marmo o nel granito durissimo senza alcun modello e senza alcun pentimento. [...] Riguardo ai tipi di marmo che preferiva, va qui ricordato quello della sua regione d'origine (cava di Istria), che usò molto perché trovava confacente ai suoi lavori. Ma si servì di tutte le qualità di marmo che scovava presso i cantieri dei marmisti"[4].

Da un punto di vista stilistico l'artista si attesta nell'ambito di una statuaria di tipo tradizionale i cui modelli di riferimento sono da cercare nella scultura verista ottocentesca. Le sue opere non sono esenti dalla visione di Medardo Rosso la cui presenza quale modello si coglie nella scelta di trattare la materia, e il bronzo in particolare, in modo da generare superfici vibranti, mai del tutto lisce. Lo scultore predilige il genere della ritrattistica e quello delle composizioni a più figure, prevalentemente animali.

Nell'ambito della sua produzione scultorea funeraria, oltre all'accostamento tra il bronzo e la pietra Simona, si riscontra una forte vena narrativa che genera scene in cui ogni elemento fa parte di un racconto articolato e la scelta dei materiali aggiunge un valore cromatico e simbolico di particolare

3 Fabrizio Berra, Simona Albini, *Pietra Simona*, in Maria Bianca Cita Sironi - Ernesto Abbate - Marco Balini – Maria Alessandra Conti – Paola Falorni - Daniela Germani - Gianluca Groppelli - Piero Manetti – Fabio Massimo Petti (a cura di), *Catalogo delle formazioni. Unità tradizionali.* Carta Geologica d'Italia 1:50.000, Quaderni serie III, vol. 7, fasc. VII, 2007, pp. 36-41.

4 Davide Cugini, s.t., in *Francesco Spanghero 1892-1945*, Bergamo, 1974, s.p. La bibliografia su Spanghero è piuttosto esigua: oltre al testo appena citato si veda anche: Pietro Maria Bardi, La 4ª *Esposizione d'arte alla Accademia Carrara*, "La Rivista di Bergamo", a. I, n. 9, settembre 1922, pp. 452-455; s.a., *L'inaugurazione della Torre ai Caduti alla presenza di S.E. il Presidente del Consiglio*, "La Rivista di Bergamo", a. III, n. 35, novembre 1924, pp. 1861-1869; Davide Cugini, *Lo scultore Francesco Spanghéro (1892-1945)*, "La Rivista di Bergamo", a. XXI, n. 4, aprile 1970, pp. 5-10; M. Cattaneo, op. cit., vol.1, pp. 25-26.

interesse. Il dialogo tra il bronzo, patinato per ottenere tonalità sul verde, e il rosso della pietra, volutamente lasciata ad uno stadio di sbozzatura, rimanda a cromie della natura e della terra. La pietra Simona funge così da raccordo visivo tra il monumento stesso e la terra su cui è appoggiato e dove si collocano le sepolture.

Fra i monumenti dello scultore triestino quello più antico, e forse anche il più noto, è il monumento per la tomba Mazzoleni con la scultura raffigurante *Il riposo del forgiatore* del 1923[5] [01].

Il monumento è recensito su "L'Eco di Bergamo" nello stesso anno in cui è realizzato e definito dall'anonimo autore del trafiletto come il migliore tra quelli eseguiti durante quell'anno. A colpire è soprattutto la figura del forgiatore "modellata con molto senso di verità, con rude efficacia e armonicamente legata alla squadratura a blocchi del monumento"[6]. Senz'altro stupisce la scelta iconografica che promuove una figura che non rientra nella tradizionale formula delle immagini funebri o sacre. Il monumento si compone, oltre che della figura del forgiatore, di un gruppo di blocchi in pietra Simona che sono disposti in modo da creare uno spazio che si configura come quinta architettonica con sviluppo orizzontale su cui è seduta la figura in bronzo. Il materiale lapideo si caratterizza per la superficie frastagliata e ruvida. Il forgiatore, scultura con dimensioni al vero, in bronzo è fuso e rifinito a cesello e patinatura. La superficie non presenta imperfezioni di fusione tanto da risultare liscia, ma possiede un effetto vibrante che le è stato attribuito dall'artista in fase di modellazione della matrice in creta o gesso. La pietra Simona che accompagna la scultura in bronzo fa da basamento e delimita lo spazio del monumento stesso. La connessione cromatica tra i due materiali messi in dialogo crea un effetto straniante, ma non cupo. Il bronzo è esaltato e vivificato attraverso il dialogo con la pietra.

Analoga riflessione emerge osservando la tomba Tribbia [02] eseguita da Spanghero all'inizio degli anni Trenta[7]. Il monumento presenta in questo caso un'impostazione verticale e il suo soggetto, una coppia di figure che rappresenta l'elevarsi dell'anima, è più pertinente iconograficamente con l'ambiente in cui si trova rispetto a quello della Tomba Mazzoleni. Anche in questo caso la pietra Simona è presente unicamente nella parte inferiore della scultura fungendo, in modo più dichiarato, da basamento alla componente bronzea. La forma che Spanghero attribuisce in questo caso alla parte lapidea è quella di una fornace al cui interno sono presenti strumenti da lavoro, quali vanghe, rastrelli e pale tutti eseguiti in bronzo. La componente metallica dunque in questo caso è duplice: una, che simboleggia il lavoro agricolo, si inserisce all'interno del basamento/fornace in pietra Simona e l'altra, con

5 La sepoltura si colloca all'interno del Cimitero nel campo A II.
6 *I nuovi monumenti al Cimitero*, "L'Eco di Bergamo", 6 novembre 1923.
7 La sepoltura si trova lungo viale Sant'Adelaide presso il campo A III.

le due figure, un angelo e un'anima, sono collocate al di sopra in un'ideale rappresentazione del volo dello spirito dopo la morte.

Gli strumenti, che sembrano voler indicare una riflessione da parte dello scultore nei confronti del tema del lavoro manuale, sono tematicamente divergenti rispetto all'iconografia dell'angelo e dell'anima che si librano vero il cielo. Ancora di più in questo monumento la componente cromatica e simbolica dettata dall'incontro dei due materiali è funzionale ad una rappresentazione della duplice essenza della vita che si presenta in tutta la sua concretezza e attaccamento alla terra nella parte inferiore del monumento, e in tutta la sua spinta verso l'altrove spirituale nella parte superiore.

Il terzo monumento di Spanghero che si caratterizza per la duplice componente materica è quello della tomba Gotti Mazzoleni del 1935[8] [03]. In questo caso la pietra Simona costituisce il materiale con cui è realizzato il sarcofago e corrisponde al basamento del monumento bronzeo che rappresenta la scena della *Deposizione di Gesù Cristo*. Nella sepoltura il dialogo tra la componente lapidea e quella metallica è relegato alla connessione tra base e opera d'arte. Il gruppo scultoreo, di particolare impatto, si caratterizza per l'impostazione che trae spunto dalle raffigurazioni pittoriche del soggetto. Le figure che fanno parte della scena sono collocate nello spazio con grande equilibrio compositivo. La scena, infatti, presenta una bipartizione che vede la contrapposizione tra le figure maschili, disposte a sinistra e colte nello sforzo fisico di deporre il corpo di Gesù Cristo, e quelle femminili, a destra, rappresentate in diverse posizioni, ma tutte ploranti. Lo scultore compone la scena in modo teatrale definendo ogni elemento. Le figure in bronzo, come nel caso del forgiatore della prima sepoltura esaminata, possiedono una superficie liscia ma vibrante che lascia intuire la forza della lavorazione sulla matrice a cui l'artista dà un effetto di movimento ma omogeneo.

ATTILIO NANI

Diversamente da Spanghero e dalla maggior parte degli scultori che lavorano all'interno del Cimitero di Bergamo, Attilio Nani (1901-1959) si distingue per l'utilizzo delle lamine metalliche e delle tecniche dello sbalzo e del cesello che trovano minore riscontro nel campo della scultura novecentesca. L'uso della lamina in rame si trova tradizionalmente in arte ma spesso è legata soprattutto alla produzione di oggetti della vita quotidiana che trovano collocazione prevalentemente nella sfera della cucina[9]. Diverso è il caso delle

8 La sepoltura si colloca all'incrocio tra il viale Santa Grata e il viale San Rustico, presso il campo D.

9 Ermanno F. Scopinich, *L'arte del rame*, Milano 1973; Umberto Raffaelli, *La lavorazione tecnica ed artistica del rame fra la fine del Medioevo e l'inizio del XX secolo. Tracce di una storia*, in Umberto Raffaelli (a cura di), *Rame d'arte. Dalla preistoria al XX secolo nelle Alpi centro-orientali*, catalogo della mostra (Trento, Castello del

lamine in metallo prezioso come argento e oro[10] che nel corso dei secoli sono adoperate per realizzare sculture prevalentemente di carattere sacro. Nel XX secolo l'uso del rame in lamina lavorato a sbalzo e a cesello trova spazio nella produzione di alcuni artisti che praticano le tecniche provenendo dal mondo dell'artigianato: esempio eclatante è quello di Renato Brozzi, autore di pregevoli sbalzi sia in argento che in rame. Brozzi, tra gli artisti più cari a Gabriele d'Annunzio, autore di numerose sculture e oggetti che arredano il Vittoriale e non solo, usa la lamina metallica per la realizzazione di sculture a rilievo o di oggetti di arredamento[11]. Non è da escludere che proprio lo scultore di Traversetolo sia uno dei modelli di riferimento per l'artista clusonese Attilio Nani che proviene da una forte tradizione familiare legata al mondo dell'artigianato artistico e dell'uso delle tecniche dello sbalzo e del cesello. La Bottega Nani compie infatti i suoi esordi a Clusone almeno nel XIX secolo. Lo stesso Attilio inizia la propria attività nella cittadina dell'alta Valseriana per trasferire la bottega a Bergamo nel 1927. L'artista-artigiano sperimenta molto dal punto di vista dei materiali nell'arco della sua carriera, ciò nonostante, la scelta delle lamine metalliche lavorate a sbalzo e cesello è predominante nella sua produzione[12]. Anche nel caso di quanto realizzato all'interno del Cimitero di Bergamo la lamina di rame costituisce il materiale prediletto, adoperato per la realizzazione di opere di varia tipologia.

Da un punto di vista formale e compositivo le differenze tra le sculture in bronzo e quelle in lamina di rame si colgono in una maggiore rigidità che contraddistingue queste ultime rispetto alle prime. Tale caratteristica è determinata dalla necessità di lavorare indirettamente sul metallo mediante strumenti di battitura. La materia non è modellata direttamente dalla mano dell'artista come nel caso della creta, della cera o del gesso da cui sono realizzate le matrici per le fusioni in bronzo. Le tecniche dello sbalzo e del cesello

Buonconsiglio 20 giugno – 8 novembre 1998), Trento, 1998, pp. 139-174.

10 NICHOLAS PENNY, *Embossed and chased metal*, in NICHOLAS PENNY, *The Materials of Sculpture*, New Haven-London, 1993, pp. 257-270.

11 Noti sono i piatti in lamina d'argento con decorazioni tratte dal mondo animale esposti alle biennali internazionali d'arte decorativa di Monza nel 1923 e nel 1925. Per un approfondimento su Renato Brozzi e la sua tecnica scultorea si veda: ROSSANA BOSSAGLIA, ANNA MAVILLA (a cura di), *Renato Brozzi. La collezione del Museo di Traversetolo*, Torino, 1989; ANNA MAVILLA, ALFONSO PANZETTA (a cura di), *Renato Brozzi e la scultura animalista italiana tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Traversetolo, Museo Renato Brozzi 7 novembre 2020 – 30 maggio 2021), Ospedaletto, 2020; FRANCESCA MAGRI, ANNA MAVILLA (a cura di), *La Collezione Cantadori. Cornelio Ghiretti e la scuola parmense di sbalzo e cesello*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi 26 febbraio – 29 maggio 2022), Parma, 2022.

12 Per un approfondimento sull'artista si veda: VALENTINA RAIMONDO, *Attilio Nani (1901-1959): ricostruzione di una vicenda artistica*, “Bergomum”, a. CIX-CX, 2015-2016, pp. 147-170; VALENTINA RAIMONDO, M. CRISTINA RODESCHINI (a cura di), *Attilio Nani. La scultura disegnata*, catalogo della mostra (Bergamo, Ex Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti 1 aprile – 7 maggio 2017), Bergamo, 2017.

prevedono infatti una lavorazione sul recto e sul verso dell'opera mediante strumenti quali martelli e punzoni di varie dimensioni. Data la tecnica di lavorazione i profili delle sculture in lamina metallica tendono a essere più spigolosi e le superfici più piatte.

Attilio Nani riesce, grazie ad una particolare maestria tecnica unita al suo talento, a realizzare dei rilievi e delle sculture che competono per forma e composizione con il bronzo, aspetto che si coglie specialmente nelle opere degli anni Trenta in cui l'artista risente dell'influenza di Arturo Martini e Adolfo Wildt. Da un punto di vista stilistico, inoltre, tali opere sono frutto del contatto che Nani stabilisce, forse anche grazie al tramite di Giacomo Manzù, con gli ambienti artistici milanesi che gravitavano intorno alla Galleria del Milione e che promuovono un'arte esente da monumentalismi e orientata invece verso una ricerca intimistica dei soggetti e delle forme.

Per quanto concerne le opere all'interno del cimitero è possibile individuare una casistica che rientra in tre diverse declinazioni espressive del materiale: portali, bassorilievi e opere a tutto tondo.

Una prima forma attraverso cui Nani elabora opere in lamina di rame è costituita dalla realizzazione di portali per le cappelle funerarie. Un caso particolarmente interessante è quello della cappella Tadini [04] il cui progetto architettonico è di Giovanni Muzio (1932)[13]. L'edifico si caratterizza per l'uso di forme desunte dalla tradizione architettonica rivisitate e composte in chiave moderna. Muzio, che progetta numerose edicole funerarie per il camposanto bergamasco, si avvale in questo caso dell'aiuto di Nani per l'esecuzione della porta visibile sul fianco destro dell'edificio [05]. L'elemento possiede una struttura in legno su cui è applicata la lamina di rame lavorata a sbalzo e cesello. L'apertura è a due battenti: nella parte centrale, a rilievo, è presente un elemento decorativo a mo' di tronco d'albero da cui si sviluppano otto rami che formano sui lati dei battenti altrettante aperture circolari grazie alle quali l'ambiente interno dell'edicola è collegato con l'esterno. Il disegno della porta è anch'esso realizzato da Muzio che chiama Nani a collaborare in qualità di artigiano esperto nella lavorazione delle lamine metalliche.

Se l'apporto di Nani è in questo caso prevalentemente decorativo, nel caso di altre cappelle il suo intervento è più significativo e prevede la presenza di sculture da lui progettate ed eseguite. È il caso del bassorilievo eseguito per la cappella della famiglia di Ferruccio Galmozzi sindaco di Bergamo dal 1946 al 1956, realizzata dall'architetto Luciano Galmozzi nel 1951[14] [06]

13 La cappella si trova lungo il viale Sant'Esteria nell'area confinante con il campo evangelico. Per un approfondimento su Giovanni Muzio si rimanda a: ADELE SIMIOLI, *Architettura e Forma Urbis nell'opera milanese di Giovanni Muzio*, tesi di dottorato, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 2011; FULVIO IRACE, *Giovanni Muzio (1893-1982). Opere*, Milano, 1996.

14 L'edicola è collocata nello spazio antistante della Chiesa di Ognissanti.

e caratterizzata per la forma di edicola aperta che non prevede uno spazio privato e isolato, ma si apre, attraverso le diverse componenti come i pilastri laterali, allo sguardo di chi passa. Il rilievo di Nani è disposto sulla parete di fondo dell'edificio e raffigura un angelo. La sua sagoma si caratterizza per le forme un po' rigide. Il disegno corrisponde alle caratteristiche stilistiche della produzione di Nani della seconda metà degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta. La scultura, insieme al cancello, costituisce l'unica presenza di opere d'arte all'interno della struttura. La lamina di rame permette all'artista di dare vita a un'opera improntata su un carattere di leggerezza.

La scultura grazie alla quale l'artista riesce a manifestare meglio le potenzialità della lamina di rame e la sua abilità tecnica è però quella eseguita per la Cappella Moltrasio raffigurante Gesù Cristo crocifisso e afferente al periodo intorno alla metà degli anni Cinquanta[15] poco prima della sua scomparsa [07]. L'opera si caratterizza per la forma a tutto tondo. Una delle abilità di Nani consiste infatti nella sua capacità di eseguire in lamina anche sculture di grandi dimensioni. Il grande Crocifisso è stato realizzato in più parti saldate tra loro e si caratterizza per la patinatura scura che simula le colorazioni delle superfici bronzee. Non si esclude d'altro canto una volontà da parte dello scultore di lavorare il materiale per farlo somigliare il più possibile al bronzo in modo da mantenere una uniformità con le altre sculture funebri.

CONCLUSIONI

I casi presi in esame costituiscono una sintesi rispetto agli approfondimenti che si potrebbero fare e che coinvolgerebbero anche un numero maggiore di artisti. Per Spanghero e Nani tuttavia è più evidente l'importanza riservata alla scelta dei materiali. Tale rilevanza non dipende solo da ragioni di carattere tecnico, ma anche simbolico e allo stesso tempo può costituire un tratto distintivo del suo linguaggio espressivo. Che si tratti del dialogo di forme e colori tra bronzo e pietra, come per Spanghero, o della lamina di rame lavorata a sbalzo e cesello, come per Nani, il diverso apporto all'arte funeraria trova nella materia una nuova prospettiva di indagine.

15 La cappella è collocata nello spazio della Galleria dell'avan-sera del Cimitero. Trattandosi di una cappella ipogea si sviluppa nello spazio sottostante della galleria dove si vede, a indicare la presenza della cappella stessa, unicamente la scultura del Nani.

← [01]
FRANCESCO SPANGHERO, IL RIPOSO DEL FORGIATORE PER LA TOMBA MAZZOLENI, 1923
↙ [02]
FRANCESCO SPANGHERO, MONUMENTO PER LA TOMBA TRIBBIA, 1930-35 CIRCA
↓ [03]
FRANCESCO SPANGHERO, DEPOSIZIONE DI GESÙ CRISTO MORTO PER LA TOMBA MAZZOLENI GOTTI, 1935

→ [04]
GIOVANNI MUZIO, CAPPELLA TADINI, 1932

↑ [05]
GIOVANNI MUZIO (DISEGNO), ATTILIO NANI (ESECUZIONE), PORTA DELLA CAPPELLA TADINI, 1932

↗ [06]
ATTILIO NANI, ANGELO PER LA CAPPELLA GALMOZZI, 1951

→ [07]
ATTILIO NANI, CROCIFISSO PER LA CAPPELLA MOLTRASIO, 1956

MARIANGELA
CARLESSI

PER L'ETERNITÀ. DECLINAZIONI ARCHITETTONICHE E MATERICHE NEI CIMITERI DELLA VALSERIANA TRA OTTO E NOVECENTO

Il cimitero e le architetture funebri sono un "argomento bello e solenne", sottolineava Camillo Boito nel 1862, in un'epoca in cui questo ambito della progettazione e della produzione artistica stava per vivere il suo massimo sviluppo[1]. Un argomento che si presta a molteplici chiavi di lettura e analisi, e che è certo fecondo se l'attenzione, come per questa iniziativa dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, è rivolta ad indagare l'aspetto squisitamente materico e il suo rapporto con la definizione formale, i significati simbolici e le stesse possibilità tecniche nelle opere a carattere funebre, architettoniche e scultoree, a cavaliere tra Otto e Novecento.

Un'opportunità di approfondimento della ricerca che vuole integrare l'analisi stilistico formale, spesso egemonica in questo campo di studi, affrontando alcuni percorsi specifici, particolarmente significativi in una prospettiva di politiche di tutela e conservazione di un patrimonio importante e vulnerabile, per il rischio concreto che si possa perdere memoria, consapevolezza e cura adeguata dei cimiteri comunali e frazionali, luoghi cruciali per le nostre comunità e i nostri territori. Il taglio di questo contributo discende *in primis* da una personale esperienza di frequentazione e di indagine conoscitiva svolta per il cimitero di Alzano Maggiore (ora Cimitero capoluogo di Alzano Lombardo)[2]: come sempre accade, focalizzare lo sguardo su situazioni specifiche da un lato consente di scandagliare in profondità il senso e l'identità dei luoghi, dall'altro sollecita inevitabilmente ad estendere il medesimo sguardo alla ricerca di relazioni più ampie, sia tematiche che territoriali.

Si è quindi compiuta una prima ricognizione, non esaustiva, presso alcuni cimiteri della Valseriana, con l'obiettivo di riconoscere sul campo tanto gli "echi" derivanti dal celebrato modello del cimitero di Bergamo, quanto le

1 La citazione è ricordata da Ornella Selvafolta, *"Un argomento bello e solenne": il Cimitero Monumentale della città di Milano*, in Maurizio Grandi, *Architettura a Milano negli anni dell'Unità. La trasformazione della città, il restauro dei monumenti*, Milano 2012, pp. 163-181.

2 M. Carlessi, *Cimiteri di Alzano Maggiore, Alzano Sopra e Nese. Sepolture di carattere monumentale o di interesse quali testimonianze di cultura locale in Alzano Lombardo,* osservazione al Piano regolatore Cimiteriale di Alzano Lombardo, 14 aprile 2021.

peculiarità legate alle specifiche vicende proprie di ciascun territorio[3]. A ciò si è accompagnato il tentativo di individuare eventuali caratteri o temi comuni che, oltre ad essere utili strumenti di divulgazione e informazione anche locale su questa peculiare famiglia di beni culturali, possano consentire approcci di gestione e manutenzione più consapevoli. Il cimitero è infatti un luogo in cui vige un regime misto in termini di proprietà e di gestione, pubblico – di pertinenza comunale – e privato per le sepolture individuali, e in quest'ultimo caso, peraltro, estremamente parcellizzato. Nella quasi totalità dei casi la gestione pubblica asseconda l'esclusivo obiettivo di razionalizzare gli spazi e regolare amministrativamente le sepolture e le concessioni, prescindendo da ogni valutazione di natura culturale, con i conseguenti rischi di perdita e di pratiche manutentive inopportune.

Il vagabondare tra il cimitero cittadino e la Valle con l'intenzione precipua di riconoscere le singole declinazioni materiche sia nei fabbricati comuni che nelle edicole private, inoltre, ha posto all'evidenza un tema del tutto peculiare, per le modalità con cui si manifesta e per la specifica storia di questo territorio: l'alternanza tra impiego di materiale lapideo naturale e pietra artificiale, ossia i cosiddetti "cementi decorativi". Com'è noto, specie per le edicole di famiglia, il tema della durabilità dei materiali – cui sono demandate le istanze celebrative e la garanzia di perpetuazione del ricordo del committente – è cruciale: le qualità e le potenzialità dei materiali costitutivi sono infatti messe a dura prova dal trascorrere del tempo e dall'affievolirsi delle cure quotidiane, ponendo ulteriori criticità e interrogativi rispetto alle possibilità di conservazione di questo patrimonio.

LE ARCHITETTURE CIMITERIALI: UN TEMA SQUISITAMENTE MODERNO

È noto che proprio la progettazione e la realizzazione delle cappelle di famiglia costituisce, a partire dalla metà dell'Ottocento, un campo di applicazione privilegiato sia delle capacità e dell'estro degli architetti, sia del virtuosismo degli scultori e delle molte figure di artigiani gravitanti attorno al mondo delle "arti applicate". Questa produzione, considerata contestualmente al più generale tema architettonico ed urbano del cimitero moderno in Italia, ha rivestito un'importanza determinante per la cultura architettonica, artistica e tecnica dell'epoca: non vi è progettista o scultore che non si sia cimentato con questo tema, per facoltosi o più modesti committenti, né rivista tecnica che non ne abbia ampiamente dato risalto. Ciò giustifica la generosa attenzione

3 L'analisi critica dei casi esaminati si è avvalsa, principalmente, dell'osservazione diretta e dalle esplorazioni archivistiche che è stato possibile compiere presso gli archivi di alcuni dei comuni interessati.

anche sul piano storiografico, con studi di carattere generale e con molteplici approfondimenti tematici e territoriali, che ne hanno messo in luce gli aspetti caratterizzanti e le peculiarità[4]. Una ricca bibliografia consente oggi, infatti, di inquadrare il significato delle architetture cimiteriali quale risposta moderna e laica, a scala urbana, all'antichissimo rapporto tra l'uomo, i "luoghi del seppellire" e la morte stessa. Un tema nel quale si intrecciano aspetti antropologici, rituali, religiosi, l'atavica aspirazione a perpetuare la memoria dei singoli, privilegio sino a questa epoca riservato ai pochi, ma nel quale trovano espressione anche prioritarie istanze di ordine pratico, ossia la gestione delle salme e le implicazioni igienico-sanitarie, cui già tra XVII e XVIII secolo si era cercato di offrire risposta "collettiva" e "razionale", come in san Michele ai Nuovi Sepolcri in Milano, o nel cimitero di Santa Maria del Popolo (detto "delle 366 fosse") in Napoli. Un argomento di grande fascino e complessità che, nei secoli, ha interessato a diverse scale l'architettura, sino a diventare tema urbanistico proprio con il cimitero ottocentesco, tassello fondamentale della più complessiva organizzazione "zonale" ed edilizia della città ed esso stesso oggetto di sperimentazione e riflessione teorica rispetto all'impianto planimetrico e all'articolazione ordinata di spazi, funzioni e percorsi al suo interno. Tema squisitamente moderno anche rispetto alla più opportuna connotazione stilistica da attribuire a queste nuove, grandi architetture, ossia la ricerca di uno "stile cimiteriale", che se nei cimiteri preunitari è principalmente di matrice neoclassica, si diversifica alquanto in quelli del periodo postunitario, coerentemente al coevo dibattito storicista[5]. Lo stesso Camillo Boito, il più autorevole artefice di tale dibattito, ebbe modo di cimentarvisi direttamente, per aver forse influenzato il progetto del cimitero di Padova, quale membro della commissione esaminatrice per il cimitero milanese e come progettista del cimitero di Gallarate, dominato dal grande mausoleo voluto per sé e la famiglia da Andrea Ponti.

Da questo contesto traggono progressivamente origine e identità le nuove "tipologie" edilizie che popolano via via i cimiteri cittadini, dai padiglioni ai colombari porticati, agli ossari, al famedio – nei casi più importanti –, alle cappelle, ai sacelli per le sepolture del clero, alle edicole funebri di famiglia. Queste ultime, in particolare, tutt'altro che liquidabili come semplici "microarchitetture" o "architetture miniaturizzate", offrono una risposta funzionale

4 La letteratura è vastissima. A solo titolo di esempio, rispetto ai temi trattati in questo saggio, il fondamentale Maria Giuffré - Fabio Mangone - Sergio Pace - Ornella Selvafolta (a cura di), *L'Architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Milano 2007, cui si rimanda per ogni approfondimento; Giovanna Ginex, Ornella Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano. Guida Storico Artistica,* Cinisello Balsamo, 1996.

5 Si pensi anche solo al tema della "forma" del cimitero, con le varianti circolari e quadrangolari, e al tema dell'organizzazione interna, rigorosa e simmetrica nei primi cimiteri d'impostazione neoclassica, piuttosto che più libera, quasi naturalistica, come nel celeberrimo cimitero parigino di Père-Lachaise, dei primissimi anni dell'Ottocento.

ed estetica ad una pluralità di istanze. Esse, quasi fossero in competizione tra loro, per numero e densità, per il loro sviluppo in altezza oltre che per i loro caratteri esteriori si impongono presto come protagoniste indiscusse del paesaggio cimiteriale, colonizzatrici di vaste aree, destinate a comporre nei decenni una scenografia del tutto inedita, di gusto fortemente romantico, grazie anche alla crescita della vegetazione, che diviene un connettivo fondamentale per amalgamare realtà formali e dimensionali alquanto differenti tra loro [01].

DA BERGAMO ALLA PERIFERIA. TEMI DI ANALISI E CONFRONTO, TRA STORIE INDIVIDUALI E CARATTERI COMUNI

Se i grandi cimiteri urbani, come il cimitero di Brescia (opera di Rodolfo Vantini, eretto dal 1814 al 1870), il cimitero di Staglieno a Genova (Giovanni Battista Resasco, costruzione avviata nel 1844, aperto al pubblico nel 1851 e completato nei decenni a seguire), il Monumentale di Milano (Ernesto Maciachini, costruito dal 1863, con completamento del famedio nel 1887) e il cimitero di Bergamo (Ernesto Pirovano, dal 1896 al 1913) si impongono per la loro estensione, divenendo modelli di razionalità, funzionalità e scrigni di opere di elevatissima espressività artistica – tanto da essere oggi riconosciuti come veri "musei a cielo aperto" –, anche nei territori di periferia a partire dal finire del XIX secolo si assiste progressivamente all'abbandono dei più antichi e piccoli *campisanti*, spesso ricavati a ridosso dei borghi, in favore di soluzioni più ampie, distanti dalle abitazioni, affidando principalmente ai padiglioni di ingresso e di fondo il compito di conferire ordine e decoro a queste nuove architetture complesse, civili prima che religiose, deputate a custodire e perpetuare la memoria delle comunità e dei loro esponenti più in vista.

L'esplorazione condotta in Valseriana consente innanzitutto di ribadire l'importanza di uno studio puntuale di ciascuna realtà, in quanto ogni cimitero ha una sua specifica storia costruttiva, a volte complessa. Si tratta infatti di luoghi di natura fondamentalmente funzionale, e la loro espansione per tutto il corso del Novecento discende dalla sempre crescente necessità di spazio per far fronte all'incremento delle sepolture e all'esigenza di nuovi ossari per ospitare i resti delle esumazioni[6].

Spesso oggetto di impianto tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi due

6 La scelta della cremazione, seppure già esistente anche nei primi decenni del Novecento, era alquanto rara e soggetta a rigorose procedure; per contro, come noto, il diffondersi di questa pratica negli ultimi decenni ha, da un lato, posto il freno all'espansione dei cimiteri, e dall'altro comporta oggi un ripensamento rispetto alle dimensioni e all'articolazione delle sepolture.

decenni del Novecento, i cimiteri comunali odierni sono sempre il frutto di più fasi di ampliamento, spesso secondo uno sviluppo lineare lungo una direttrice, sino a far assumere al cimitero forme alquanto allungate (ad esempio ad Albino “capoluogo”), ma talvolta anche con estensioni che ne modificano la forma originaria e ne articolano il perimetro (come le testate poligonali di Clusone, Gromo o, ancora, l’ultima addizione al cimitero di Albino), piuttosto che attraverso l’inserimento di giustapposizioni autonome che ne spostano l’ingresso declassando l’originario nucleo (come a Leffe).

Le riforme sono facilmente riconoscibili con un semplice confronto delle ortofoto alle varie soglie cronologiche, attraverso le rilevazioni catastali storiche e, in loco, per il distacco linguistico formale, oltre che tecnologico, delle nuove addizioni rispetto alle preesistenze: va ricordato che la progettazione cimiteriale resta un tema aulico importante per i progettisti, e le nuove addizioni della seconda metà del Novecento traggono generalmente ispirazione dalle coeve architetture “d’autore”, noncuranti, salvo rarissimi casi, di istituire un rapporto di *concinnitas* con i più antichi padiglioni.

In questa direzione, nella ricostruzione puntuale delle vicende di queste peculiari architetture, un ruolo preminente è perciò svolto dagli archivi storici comunali, talvolta generosi di documentazione e altre volte muti, unitamente agli archivi privati, laddove esistenti, per quanto attiene alle sepolture di famiglia. La fortuna critica di questi luoghi, inoltre, è alquanto discontinua nei testi di storia locale dedicati alle singole comunità, a fronte della loro grande rilevanza sulla vita comunitaria e, aspetto per lo più ignorato, per la presenza in essi, spesso, di pregevoli opere d’arte, anche nei contesti più periferici.

All’interno di questa ricca varietà di storie individuali è pur possibile distillare aspetti che accomunano queste architetture, nel caso specifico in esame, in un arco cronologico compreso tra gli ultimi anni dell’Ottocento e i primi anni Trenta del secolo seguente. Ad esempio, all’epoca d’impianto, tra tardo Ottocento e inizio Novecento, la progettazione dei “moderni” cimiteri è affidata all’ingegnere comunale o a professionisti locali, come nel caso degli ingegneri Gherardo Noli, Cesare Ghisalberti, gli attivissimi Luigi Bonorandi e Giulio Fossati, che ripropongono “tipologie” e stilemi della tradizione ormai consolidati, spesso tardivi o inconsueti. Il prevalere della figura dell’ingegnere riflette il prioritario carattere funzionale del cimitero rispetto a quello artistico – riconosciuto invece alle sepolture individuali, come le cappelle –, anche se non mancano incarichi assegnati a professionisti non locali, come l’ingegner Corrado Rossi, o a figure dotate di maggior aggiornamento, come nel caso del “portale” del cimitero di Gazzaniga, affidato a un giovanissimo, e all’epoca nemmeno laureato, architetto Alziro Bergonzo (figlio di Luigi, professionista attivo a Gazzaniga e assegnatario proprio dell’incarico per la sistemazione del nuovo cimitero) o, ancora, nel caso dell’ingegnere Michele

Astori, di Bergamo, nella Cappella Angeli del cimitero di Desenzano di Albino.

L'ubicazione dei cimiteri, quando non coincidente col sedime del più antico camposanto, è determinata dalla disponibilità di aree poste ad un'adeguata distanza dal centro abitato e facilmente acquisibili dall'ente comunale, e sono frequenti scelte insediative che lasciano presumere un'attenzione al contesto paesaggistico, come per Gazzaniga, Clusone e molti altri cimiteri dell'alta valle: luoghi distanti ma visivamente connessi al borgo cui appartengono, attraverso scorci e viste panoramiche [02]. Frequentemente il cimitero viene realizzato *ex novo*, abbandonando il vecchio camposanto e sfruttando la presenza, nelle località periurbane prescelte, di edifici di culto preesistenti, come la cosiddetta Chiesa della Crocetta, opera di Cosimo Fanzago, a Clusone, e la Chiesa di San Carlo, sul cosiddetto “Colle del Castello” a Gazzaniga[7].

Altre volte il moderno cimitero viene invece realizzato sopra, o attorno, il sedime del “cimitero vecchio”, il camposanto di inizio XIX secolo, come a Nembro e ad Albino, e spesso sono proprio le sepolture di famiglia a colonizzare i nuovi spazi, come accade a Nembro, con il filare delle Cappelle Valli, Moscheni, Rusca, Bonorandi-Chiodelli e Crespi (ora Cugini). È invece un caso del tutto eccezionale quello del Mausoleo Briolini, imponente cappella di famiglia eretta su un suolo privato accanto all'antico camposanto comune tra Gazzaniga e Fiorano, al quale il mausoleo è peraltro destinato a sopravvivere[8].

Non va inoltre dimenticato il ruolo urbanistico del cimitero: la loro realizzazione comporta la formazione di collegamenti agevoli con il centro cittadino – lungo cui si attestano anche le prime lottizzazioni di “villini” e palazzine di inizio Novecento – e la realizzazione di spazi pubblici come viali (in seguito viali delle Rimembranze, con le alberature) e piazze antistanti, deputati a conferire decoro ed enfasi all'ingresso.

Tornando ai caratteri comuni, l'impianto dei cimiteri di quest'epoca è normalmente quadrangolare – fa eccezione ancora una volta l'assetto a balze concentriche di Gazzaniga –, e asseconda l'orografia del territorio che, nel contesto vallivo, impone quasi sempre un'articolazione su più livelli,

7 Il cimitero vecchio di Clusone è un caso alquanto precoce, eretto tra il 1811-12 su un fondo di proprietà della nobile famiglia Fogaccia. Resosi presto insufficiente, nel 1844 venne realizzato il nuovo insediamento, poco discosto, a valle, raffigurato nel suo impianto quadrangolare nelle mappe catastali del Lombardo Veneto. Il vecchio cimitero viene dismesso e, dopo le esumazioni, lasciato a fondo, come ancora si presenta oggi. Il cimitero vecchio di Gazzaniga, eretto anch'esso nei primi decenni dell'Ottocento al confine dei due borghi di Gazzaniga e Fiorano, è oggetto di riforma nel 1874, e dotato di un piccolo e semplice padiglione di ingresso su progetto dell'ingegnere Gioacchino Pezzoli.

8 Il camposanto verrà completamente smantellato negli anni Cinquanta, e l'area destinata a giardino pubblico con l'installazione del Monumento ai Caduti; un processo di decontestualizzazione percettiva che fa apparire oggi il Mausoleo una sorta di *object trouvé* fuoriscala e che dimostra, ancora una volta, l'importanza e la fragilità delle relazioni tra le architetture e il loro paesaggio.

raccordati con gradinate (Alzano, Gazzaniga, Pradalunga), oppure uno sviluppo in pendenza, nel caso di lieve e naturale digradare del sito, come a Clusone e Rovetta, oppure una sequenza di terrazzamenti sfalsati, sempre ad assecondare il declivio, come a Valbondione o Parre.

L'impianto rettangolare canonico, perimetrato dai muri di cinta su cui si attestano gradualmente le edicole di famiglia, è scandito da un padiglione d'ingresso e da uno di fondo, spesso ospitante la cappella, come nel caso di Alzano Maggiore o di Albino, con edifici porticati per i loculi e camere ipogee per gli ossari, ma anche in questo caso sono molte le varianti in relazione all'ambizione rappresentativa del cimitero stesso, che inevitabilmente rispecchia l'importanza del borgo[9]. L'immagine architettonica di questa nuova presenza nel paesaggio vallivo è affidata al padiglione d'ingresso, spesso a tre fornici (ma anche ad una, o cinque), chiusi da inferriate e dalla cancellata, con accentuazione della campata centrale, che può presentare una doppia o multipla profondità (come ad Albino) e una maggior altezza, con profilo a capanna, dentellato o mistilineo. Talvolta può presentare un impianto planimetrico più articolato, con cappelle private alle estremità, aperte verso l'esterno, come nel cimitero di Premolo, del 1924. Questo modello resta costante dalla fine dell'Ottocento sino agli anni Trenta, come ad esempio nel caso del nuovo padiglione d'ingresso con colombari eretto dal 1925 al 1930 per il cimitero di Nembro, su progetto di L. Bonorandi. Ad eccezione dei padiglioni con rivestimenti in mattoni paramano, generalmente le superfici intonacate sono state oggetto di rifacimento o ritinteggiatura, ed è difficile conoscere oggi quale fosse l'aspetto cromatico o decorativo originario. Per i casi più ambiziosi il riferimento è generalmente il fronte interno del famedio del Cimitero Monumentale di Milano, confermato anche nel frequente ricorso alle fasce bicrome, come nel caso di Alzano, simile anche per la presenza delle gradinate di raccordo alla quota inferiore e del doppio livello di porticati nelle ali laterali. L'architettura del cimitero di Bergamo, per contro, appare difficilmente replicabile, specie a scale ridotte.

Ciò che accomuna i cimiteri dei territori periferici a quelli cittadini è la necessità di procedere ad una razionale organizzazione interna, sia per quanto attiene alla distribuzione delle cappelle funerarie, sia per la parcellizzazione dei *parterre* per ospitare le sepolture a terra; i campi sono innervati da viali principali a scandire il canonico impianto cruciforme e da vialetti secondari, indispensabili per la differenziazione funzionale delle aree destinate, ad esempio, agli acattolici, agli evangelici, al clero, ecc. A ciò si aggiungono gli edifici indispensabili di cui abbisogna la gestione del cimitero, *in primis*

9 Per l'epoca in esame, va ricordato che ogni località aveva il proprio cimitero, trattandosi infatti di impianti che precedono la riforma che nel Ventennio porterà ad accorpare amministrativamente tra loro molti piccoli comuni. Basti pensare al caso alzanese, con ben cinque comuni accorpati amministrativamente.

la cella mortuaria e i luoghi ad uso del “seppellitore”, figura di riferimento per la conduzione delle corrette attività funebri, sempre più impegnative al crescere della popolazione. La distribuzione delle cappelle, frequentemente lungo i muri di cinta o isolate, e la concentrazione in alcune aree dei monumenti di maggior ambizione riflette peraltro, anche all’interno del cimitero, una chiara gerarchia sociale.

SPOON RIVER

In tutti i cimiteri visitati è stato possibile riscontrare aree dedicate al ricovero delle lapidi e dei “monumenti” sepolcrali più vecchi, ossia provenienti dalla spoliazione dei campisanti di inizio Ottocento e dalle sepolture, anche più antiche, del clero: vestigia e frammenti immurati nei nuovi muri di cinta, spesso senza ordine, o nelle pareti meno visibili dei padiglioni o, ancora, relegati in specifici angoli del cimitero[10]. A queste si aggiungono le lapidi commemorative di personaggi illustri del luogo, anche in questo caso senza che vi si conservi la sepoltura. Una famiglia di manufatti di innegabile interesse sul piano della cultura materiale ed anche artistico, ma inevitabilmente posta in subordine rispetto alle più moderne sepolture, quando non volutamente nascosta, oltre che in massima parte abbandonata. Il disordine determinato dall’assenza di una regola compositiva, l’annerimento delle pietre, lo scompaginamento delle tombe determinato dall’assestamento del terreno, la crescita incontrollata della vegetazione rampicante, lo scolorimento delle iscrizioni, le fratture, le mutilazioni, le parti perdute: tutto ciò contribuisce a enfatizzare l’immagine stereotipata dei vecchi cimiteri, sul modello di quelli ebraici o anglosassoni, dove la consunzione è emblema della caducità della vita e nei quali la natura e il tempo si riappropriano dei manufatti cui l’uomo affida vanamente la propria memoria. Un’immagine fortemente radicata nel nostro immaginario che origina, come noto, dall’estetica del sublime di epoca romantica, testimoniata, fra i diversi, dai celebri dipinti di Caspar D. Friederich[11].
Questi manufatti meritano una nostra maggiore attenzione: essi, non solo ripropongono stilemi decorativi e temi iconografici diversificati, ma spesso offrono un repertorio inusuale di tecniche realizzative, come le raffinate lastre in marmo di Carrara trattate “a *cloisonné*” con superfici scavate e dipinte con “smalti” [03], ma anche con inserti decorativi in metallo, piuttosto che le sottili iscrizioni e ornamentazioni incise su marmo nero e dorate, o viceversa, sui marmi chiari, le incisioni sottolineate dal tipico impasto color pece. È anche il caso delle fotoceramiche, oggetti di elevato valore documentario

10 O, per contro, talvolta queste lapidi sono ordinatamente allestite sulle murature di cinta, e talvolta esposte verso l’esterno, come nel cimitero di Desenzano di Albino.
11 “Il cimitero”, Galerie Neue Meister di Dresda, “Tombe di antichi eroi”, Kunsthalle di Amburgo, ecc.

e tecnico ma particolarmente vulnerabili, come pure sono di interesse antologico e materico le loro cornici, frequentemente lineari o con motivo ad edera, le lucerne, le borchie di ancoraggio delle lapidi, i lampadari votivi e portafiori, in ferro battuto o sbalzato, con inserti a smalto o ceramici, vetri policromi e via discorrendo.

Un'altra sezione spesso presente nei cimiteri di periferia, sul modello di quelli urbani, è la sezione dedicata alla sepoltura dei fanciulli, forse quella in cui più fortemente si esprime la *pietas* e dove è più evidente la volontà di conferire un carattere quasi domestico alla tomba: nelle sepolture a terra ricorrono le statuette, in marmo di Carrara o in pietra artificiale, raffiguranti l'Angelo Custode, o angioletti fanciulli di diversa foggia, reggenti croci o corone di fiori: soggetti che, come sappiamo, facevano parte dei repertori classici delle ditte specializzate nei lavori funebri "in marmo e cemento". Ciò che colpisce, in queste sepolture, è la presenza talvolta di oggetti quotidiani, sovrammessi alle lapidi e alle statue, sia di matrice religiosa, come i rosari, o fiori artificiali, sia oggetti che richiamano più direttamente la sfera infantile, come bambole o piccoli giocattoli[12].

TIPI E MATERIALI DEI MONUMENTI SEPOLCRALI

Apparentemente unitario ma composto da innumerevoli individualità, il cimitero sollecita il visitatore alla ricerca e al riconoscimento di un lessico comune, a partire dei dettagli: si pensi ad esempio al tema tipologico e a quello dell'iconografia. Il primo non interessa, infatti, solo la costruzione architettonica propriamente detta, edicole e padiglioni, ma anche le stesse sepolture a terra: anche in questo caso nelle tombe antecedenti la metà del Novecento il repertorio è ancora quello ottocentesco, così esaustivamente raccolto da Cèsar Daly nel suo compendio *Architecture funéraire contemporaine*[13], dove possiamo riconoscere tutte le varianti di stele, croci semplici o composte, piccole piramidi, sarcofagi monumentali, ma anche le semplici lastre marmoree con gli anelli memori dei sepolcreti antichi, o ancora i recinti realizzati con semplici catene ancorate, ai vertici dell'area, da piantoni in ghisa o ferro e spesso terminanti con il motivo a fiamma, e via discorrendo. Anche nei monumenti sepolcrali a terra, infatti, è vario il campionario: se nel cimitero di Bergamo le opere scultoree sono frequenti e di elevato valore artistico, nei cimiteri dell'area analizzata i manufatti isolati di maggior ambizione sono pochi, legati a personaggi di particolare importanza, e spesso raffiguranti l'Angelo nelle sue molteplici varianti funebri (l'angelo dolente, l'angelo del silenzio, l'angelo dormiente ...), in Marmo di Carrara o calcari

12 Uno dei cimiteri in cui questa sezione meglio si conserva è quello di Gazzaniga.

13 Cèsar Daly, *Architecture funéraire contemporaine: spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, stèles, pierres tombales, croix, etc.*, Paris 1871.

locali e, più raramente, in bronzo.

Rispetto al tema iconografico, i cimiteri esaminati offrono un repertorio altrettanto vario. Predominanti sono i simboli scolpiti o dipinti, di tradizione cristiana o legati all'iconografia funebre consolidatasi nel corso dell'Ottocento, come il Cristogramma, talvolta la croce celtica, la lucerna, la falena (farfalla), la civetta, la clessidra alata, l'urna, l'uroboro, l'ibis, le corone di fiori – ma anche, singole, le rose e i gigli –, la colonna spezzata, l'Alfa e l'Omega, il leone, raramente l'occhio raggiato, oltre che, naturalmente, i teschi e le tibie, ma anche i volti velati, angeli dormienti, addolorati o del silenzio, gli evangelisti, l'Agnus Dei, i tondi con ritratti dei defunti[14]. A questo campionario, negli ultimi decenni dell'Ottocento, si aggiunge l'esuberanza dei motivi *Jugendstijl*, specialmente nelle cappelle di famiglia, ma anche elementi che rimandano più o meno esplicitamente alla professione e al ruolo del defunto nella società.

Per quanto attiene ai materiali presenti nei monumenti sepolcrali individuali, il marmo di Carrara è nettamente prevalente e ciò è comprensibile, data la lavorabilità del materiale, la sua nobile bellezza e la lunga tradizione scultorea in questo settore[15]. Presenti, seppur in minor misura, anche la ricca varietà di calcari locali, i cosiddetti marmi di Botticino o Zandobbio, le arenarie, cui si aggiunge presto anche la « pietra artificiale », ossia i cementi decorativi, principalmente a matrice cementizia chiara con intendimento imitativo nei confronti dei graniti e dei marmi chiari. La varietà di pietre nautrali si amplia nell'architettura delle cappelle di famiglia e nelle lastre a terra, anche se in questo caso la diversificazione maggiore si avrà a partire dagli anni Sessanta, dove l'impiego di graniti e marmi di importazione porterà ad una policromia ed eterogeneità d'insieme, talvolta chiassosa, che ancora oggi caratterizza fortemente i paesaggi cimiteriali.

Non mancano, nei cimiteri della Valle, opere di pregevole qualità, talvolta a firma di artisti rinomati. Nel solo cimitero di Alzano Capoluogo sono diversi i monumenti degni di menzione, come il busto di Alessandro Fenaroli nella cappella di famiglia nel padiglione di fondo, datato 1877 e opera dell'artista Pasquale Miglioretti[16] ; la tomba di Giuseppina Belotti Frana e dei suoi

14 Anche in questo ambito la letteratura è vasta. A solo titolo di esempio, cfr. Douglas Keister, *Stories in Stone: A Field Guide to Cemetery Symbolism and Iconography*, Gibbs Smith, Salt Lake City 2004 e, per quanto attiene la nostra realtà prossima, Orietta Pinessi, *Il lessico figurativo nel Mausoleo Briolini: origini e significati*, in Mariangela Carlessi, Alessandra Kluzer, *Il Mausoleo Briolini in Gazzaniga,* Comune di Gazzaniga, Bergamo 2015, pp. 120-135.

15 Cfr. Sandra Berresford (a cura di), *Carrara e il mercato della scultura*, Motta, Milano 2007.

16 Pasquale Miglioretti (Mantova, 1822-Milano, 1881) fu scultore molto apprezzato e attivo a Milano, autore di molte opere anche al cimitero Monumentale, tra cui l'"Angelo che accoglie l'anima di una bambina" nel monumento Cicogna. Il busto conservato ad Alzano, ritratto di Alessandro Fenaroli, è recensito nella monografia di Maria Rita

tre figli, opera di Giuseppe Siccardi, realizzata in due masselli di marmo di Carrara e innestata all'interno di una sorta di stele in Ceppo Lombardo. L'altorilievo raffigura una giovane donna di gusto *Jugendstijl*, dolente, con i consueti fiori simbolo della caducità della vita in una mano e, ai suoi piedi, i tre bambini, mesti, anch'essi con fronde di fiori[17] [04]. Ancora, nel cimitero alzanese, la bellissima tomba Suardi, non firmata, stele monolitica di calcare chiaro, forse Zandobbio, raffigurante in altorilievo una figura femminile in lieve movimento, con lo sguardo basso, cascame di fiori trattenuto dalla mano sinistra e «stelle» attorno al capo; infine, il tondo bronzeo nella stele marmorea dell'Ing. Cesare Pesenti, opera di Albino Arturo Dal Castagnè[18]. In questa rassegna non possiamo non includere anche la sepoltura di Ponziano Loverini, a firma dell'amico Siccardi, in posizione defilata lungo il muro di cinta del cimitero di Gandino: l'elemento monumentale è costituito da una grande croce in Ceppo rustico, all'interno della quale, come già per la tomba Belotti Frana, è incassata la scultura, in questo caso bronzea, raffigurante Cristo crocefisso. Ai piedi, una lastra in marmo di Carrara, fratturata e pressoché illeggibile a causa dell'annerimento, raffigura una tavolozza in altorilievo, il nome e l'epitaffio in memoria dell'artista qui sepolto[19].

Tra le tombe oggetto di specifica commissione rientra anche la produzione statuaria di ditte specializzate, come il monumento funebre di Carillo Pigna (morto nel 1884), figlio di Paolo – l'ingegnere milanese fondatore delle omonime Cartiere –, forse opera della ditta Monti [05]. Il monumento, privo della sepoltura, è impostato su un alto basamento a gradoni ed è composto da due porzioni in marmo di Carrara venato: la base troncopiramidale, con il tondo in altorilievo recante il ritratto di Carillo Pigna e impreziosito da altri dettagli scultorei (come i cherubini d'angolo e i fregi modanati a foglie d'acanto) e, nella parte soprastante, il gruppo scultoreo a tuttotondo, raffigurante un Angelo appoggiato alla colonna spezzata, reggente il consueto festone di fiori. Si tratta di una figura lievemente dinamica, di innegabile grazia e virtuosistica nei dettagli, come il piumaggio delle ali e le orlature ricamate della veste[20].

Bruschi, Corrado Italiani, *Ritratto al vero. Pasquale Miglioretti, scultore nell'Ottocento lombardo,* Scripta edizioni, 2022.

17 Stele commemorativa che presenta molti caratteri affini a quelle scolpite per la sepoltura di Mario Bianco, nel 1913, e per la moglie dell'architetto Angelo Sesti, nel 1928-29, entrambe al Cimitero di Bergamo ; in entrambe si riscontra l'abbinamento dei due litotipi.

18 Albino Arturo Dal Castagné (Torcegno 1877-Clusone 1952), fu scultore e pittore molto attivo nella bergamasca.

19 Epitaffio che così recita: *Ponziano Loverini, cittadino integerrimo di civili e cristiane virtù, maestro a se' nell'arte che fu nostra gloria antica, nel dare luce armonia beltà, a creature del cielo e della terra, della leggenda della storia, non immagini mute all'occhio di chi le guarda, ma figure vere parlanti "nell'aer dolce che del sol s'avvia" la famiglia pose. 1846 – 1929.*

20 Un'iscrizione recante "Monti Cremona" lascia ipotizzare l'attribuzione alla "Ditta

A Bergamo, in questi anni, un ruolo di primo piano è rivestito dalla ditta di Ernesto Paleni, che vanta una tradizione di opere scultoree di natura funebre e cristiana in genere, ma che fu anche tra le prime e più prolifiche ad avviare la produzione di pietre artificiali, grazie ai « cementi » messi a disposizione dalla nascente industria dei leganti idraulici, che proprio sul territorio bergamasco ebbe un enorme impulso. Nelle prime carte intestate di « Ernesto Paleni – marmorino fuori porta N. a Bergamo ... premiato con medaglia all'esposizione provinciale bergamasca 1870», apprendiamo che la produzione comprende « qualunque opera in marmo per esempio altari balaustre pavimenti tavole da cumò banchi per caffé vasche per sorba camini tavole » ma anche « monumenti lapidi sepolcrali ecc. » a prezzi « modicissimi » ma « con la massima capacità ed a precisa perfezione d'arte »[21]. La ditta è formalmente fondata nel 1873, e un accurato « album » celebrativo per il cinquantenario, nel 1923, ci consente di attribuire alla ditta Paleni alcune opere particolarmente significative nell'ambito della nostra analisi. Tra queste, il monumento sepolcrale di Luigi Pesenti, deceduto nel 1911, disegnato dall'architetto C. Paleni e posto nella cappella del padiglione di fondo del cimitero di Alzano Capoluogo : un maestoso sarcofago in marmo di Carrara, retto da tozze colonne, è scolpito con motivi ornamentali e simbolici, quali i tralci di alloro e quercia nel pannello frontale (a sottolineare il ruolo di Sindaco che Luigi rivestì per molti anni), il teschio e la civetta negli acroteri laterali del coperchio, e la lucerna con cristogramma sulla parete di fondo della cappella[22].

I PADIGLIONI CIMITERIALI. TEMI ARCHITETTONICI E COSTRUTTIVI

Come anticipato i recinti cimiteriali sono connotati principalmente da alcune famiglie di architetture: i padiglioni – che possono essere quelli di ingresso (tra cui il famedio), o di fondo, le strutture ospitanti i colombari o gli ossari –, la cappella, il crematorio e le edicole di famiglia. Si tratta di architetture con finalità e, conseguentemente, caratteristiche diverse. Ai padiglioni è

Monti e figli", operante dal 1870 fino alla fine del XIX secolo in via San Raimondo a Piacenza, per poi passare in corso Vittorio Emanuele. Nella loro prima attività la ditta Monti era nota per "le sculture in ornato", ed in seguito questa impresa di lapicidi assunse una connotazione più definita nell'ambito della scultura devozionale e commemorativa, ed anche ritrattistica, con Silvio. Particolarmente importante fu anche il nipote Annibale (1875-1941), formatosi a Brera, da ricordarsi sia per le lapidi commemorative o per i busti ritratto, che per i suoi eleganti ed originali monumenti funebri ed altre opere di notevole respiro e pregio. Nella sua produzione, altre raffigurazioni dell'Angelo del Silenzio. Cfr. Anna Filippicci Bonetti, *L'arte dei Monti di Cremona vissuta tra famiglia e bottega*, Firenze 2010.

21 Lettera del 1875, documento conservato in Archivio privato Piccioli, Alzano Lombardo.

22 Fra i monumenti sepolcrali della ditta Paleni, anche le cappelle Radici e Motta Torri nel cimitero di Gandino.

affidata l'immagine civica, vi si rispecchia la comunità, mentre alle cappelle, espressione del proprietario committente, è proprio un carattere di marcata individualità e rappresentatività.

Come già anticipato, i padiglioni d'ingresso sono generalmente contraddistinti da un portico passante, a più fornici, da cui possono originare, ai lati, i colombari, costituiti da corpi di fabbrica a forte sviluppo longitudinale, ospitanti le celle su più piani per le tumulazioni, a cui sono anteposti i porticati. I padiglioni di fondo ospitano, nel modello più consolidato e antico, la cappella al centro, talvolta oggetto, nel dopoguerra, di ampliamenti o riforme.

La dimensione di questi padiglioni dipende dall'importanza del cimitero e dall'estensione del sito a disposizione, nonché dalle fasi di ampliamento che possono essersi susseguite. I padiglioni di ingresso sono connotati da simmetria e dall' accentazione della porzione centrale; il loro carattere architettonico si ispira agli stilemi storicisti, con ampie arcate su pilastri nel portico d'ingresso, profilo di gronda con acroteri, un trattamento dei fronti a intonaco semplice, a fasce, o con mattoni paramano – soluzione, quest'ultima, meno diffusa – come a Gandino. I temi decorativi prevalenti sono cornici geometriche e semplici fregi, elementi figurativi come lucerne e croci, mentre nel vestibolo si trovano frequentemente dipinti murali a soggetto funebre, scene sacre o cornici puramente decorative. Sul piano dello "stile", il richiamo principale – ma non esclusivo, come vedremo – è il gotico e il primo rinascimento lombardo, talvolta chiamato "Risorgimento lombardo" sulla pubblicistica del tempo, e variamente interpretato. Il medesimo gusto prevale, generalmente, per i padiglioni con le cappelle di fondo. In questo quadro fa eccezione il già citato padiglione del cimitero di Gazzaniga, di Bergonzo, influenzato dall'architettura novecentista [06]. Esso, dall'andamento lievemente curvilineo ad assecondare l'orografia, si imposta su un'altra gradinata in pietra di Sarnico ed è costituito da un corpo di fabbrica ad un unico livello, scandito da tre arcate passanti, mentre nei maschi murari trovano posto i vani funzionali, come quello ad uso del seppellitore. Il fronte, di carattere monumentale ed interamente rivestito in roccia conglomeratica (ceppo bergamasco), è articolato su più livelli (basamento, fascia mediana, fascia superiore corrispondente alle arcate e fregio lineare sommitale) e mosso plasticamente dai semipilastri cilindrici aggettanti e modanati, dalle nicchie cieche laterali all'ingresso, dalle cornici orizzontali e dalla ghiera delle arcate. L'assialità centrale è affidata, in particolare, al forte rilievo della chiave dell'arco centrale; il fronte è peraltro privo di espliciti riferimenti sacri o funebri, ad eccezione delle singolari ali che cingono i semipilastri sopra la cornice marcapiano.

ALZANO MAGGIORE, ALBINO E LEFFE

Tra i vari padiglioni presenti nei cimiteri della Valle, a solo titolo di esempio

possono essere commentati quelli di Alzano Capoluogo, di Albino Capoluogo (i colombari) e il singolare padiglione neoegizio di Leffe.

La realizzazione del nuovo Cimitero di Alzano Maggiore si impone negli ultimi anni dell'Ottocento, laddove il cimitero di metà secolo, ad est del borgo, era divenuto insufficiente ed anche inopportuno, data la prossimità al centro urbano in via di espansione dopo l'apertura del viale Cavour. La nuova area è individuata sul lato opposto del borgo: un'area vasta, dall'andamento digradante, posta di fatto a cerniera tra i comuni di Ranica, Alzano Maggiore e Nese (nel cui comune, all'epoca, ricade).

Il progetto per la costruzione del nuovo cimitero è affidato all'ingegnere comunale Gherardo Noli, nel 1904[23]; fu approvato dal Genio Civile nel 1905 e i lavori di costruzione iniziarono il 14 marzo 1906 sotto la direzione dell'ingegnere Angelo Manighetti, che rivide completamente il progetto iniziale[24]. La realizzazione del cimitero alzanese è un caso emblematico di costruzione per fasi successive: una prima fase di completamento dei fabbricati originari si protrae infatti sino al 1945, mantenendo tuttavia, nelle addizioni, l'impostazione architettonica e stilistica d'impianto, in favore di un'unitarietà d'insieme del fronte su strada e verso l'interno[25]. Un vero e proprio ampliamento verso ovest si registra nei primi anni Sessanta, con nuovi corpi di fabbrica su progetto dell'ing. A. Cotini. La volontà di garantire la visuale complessiva dal viale centrale porta alla decisione di demolire la parete di fondo dell'antica cappella per consentire il prolungamento dell'asse ottico sino a raggiungere la nuova cappella, dalla quale origina l'andamento ondulato della copertura

23 L'ingegnere Gherardo Noli fu molto attivo ad Alzano e a lui sono ascrivibili numerosi progetti, come le scuole elementari comunali (oggi "Luigi Noris"), progettate nel 1912 e completate in seguito dall'ingegnere Aristide Caccia. La sua lapide, murata proprio nel cimitero di Alzano, ne esalta le qualità: "Mente eletta, cuor generoso, di bella erudizione ornato, patriota ardente e sincero, professionista esperto e stimato, più volte a pubblici uffici degnamente assunto".

24 Manighetti, laureatosi a Torino nel 1899, oltre ad aver rivestito un ruolo di primo piano nella costruzione del cimitero di Bergamo, collaborò anche alla progettazione del quartiere di Loreto, con Luigi Bergonzo.

25 I primi nuclei sono costituiti, come di consueto, dal padiglione d'ingresso – a un solo livello in corrispondenza del fronte verso il paese, e a due livelli, con scalinata monumentale, verso l'interno – e dalla cappella sul fondo. L'appalto è affidato a una storica ditta alzanese, la *Fratelli Frana fu Giuseppe*, proprietaria anche di forni per la produzione di « calce in zolle » a Nembro. Ben presto si procedette all'aggiunta di cappelle di famiglia "modulari" ai fianchi della cappella (1909) e alla realizzazione dei nuovi colombari ai lati del padiglione d'ingresso, a livello inferiore del cimitero (anni Venti), su progetto dell'ing. Vincenzo Gandolfi. Il completamento del padiglione d'ingresso, con i due bracci al secondo livello (piano stradale) e le ultime campate di cappelle di famiglia alle estremità del padiglione di fondo vennero realizzati soltanto nel 1945, su progetto dell'ing. Carlo Rho. Le fasi edilizie sono ricostruibili dai documenti d'archivio e riscontrabili, nei fabbricati, dall'evidenza di talune discontinuità murarie e da dettagli materici e tecnologici, come nel caso delle balaustre in pietra artificiale del 1945, che differiscono da quelle di epoca precedente per l'impronta lasciata dagli stampi in polistirolo sui moduli.

dei nuovi colombari [07-08].

L'architettura del padiglione d'ingresso di Alzano – ispirata ad un gusto semplificato che mescola con la consueta disinvoltura neoromanico, neogotico e stilizzazioni geometriche proprie del decorativismo liberty – non emerge per originalità, ma certo per ambizione, in particolare nella porzione centrale, ricca di modanature, archetti ciechi, cornici, e coronata dai tipici elementi a fiamma, oltre che dalla bellissima statua, alla sommità, raffigurante Crono alato disteso su un fianco, con falce e clessidra, opera in Ceppo gentile attribuita a Vincenzo Vela e qui portata dal vecchio cimitero[26]. Sul lato interno il padiglione si fa più imponente, per la gradinata di raccordo alla quota del camposanto. Significativo è il pressoché esclusivo utilizzo della pietra artificiale, "a stampo" (ossia elementi fabbricati fuori opera) e "di getto" (realizzati in opera, compresi i rivestimenti ad intonaco) impiegata per il rivestimento delle lesene e delle arcate, per le cornici, balaustre, elementi ornamentali: gli unici elementi in pietra naturale, infatti, sono le lastre alla base di pilastri e pareti, in Ceppo rustico di Brembate. Si tratta di una estesa applicazione dei materiali cementizi, con il chiaro intento di imitare le pietre naturali, soprattutto per definire la bicromia chiaro-scuro delle fasce di lesene e ghiere. L'osservazione ravvicinata mostra un impasto raffinatissimo in superficie, costituito, per le porzioni chiare, da matrice legante in Cemento Bianco – dobbiamo al proposito ricordare che proprio ad Alzano ha avvio la prima produzione di questo pregiato legante, ad opera della ditta F.lli Pesenti, nel 1894[27] – e aggregato di comminuzione artificiale fine di colore candido (calcare di Zandobbio o similare), mentre per le fasce scure la matrice legante è grigia con aggregato ben selezionato ottenuto da frantumazione di calcare Nero, plausibilmente di Gazzaniga. In pietra artificiale sono pure realizzate le balaustre e le rampe delle scalinate – ad eccezione dei gradini, in Serizzo –, e i pavimenti che si conservano, realizzati con le "cementine" di diversa foggia e colore. Le campiture murarie sono invece trattate ad intonaco, e plausibilmente un tempo ospitanti dipinti murali, e di cui resta traccia solamente nel padiglione di fondo, con gli angeli nelle lunette della facciata e le decorazioni delle cappelle interne, a tratti largamente riprese[28].

26 Altrettanto ricca è la decorazione del padiglione di fondo, che ospitava la cappella, anche se con un diverso disegno dei dettagli, come la ghiera dell'arco centrale, che vede ripetuto il Cristogramma a sottolineare il carattere sacro di questo edificio.

27 Sulla produzione Pesenti e i caratteri del Cemento Bianco, cfr. Mariangela Carlessi, *Gli agglomeranti idraulici. Calci, cementi naturali e Portland*, in Carolina Di Biase (a cura di), *Il degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Sant'Arcangelo di Romagna 2009, pp. 139-170, e Mariangela Carlessi, Roberto Bugini, *Stucchi neogotici col Portland bianco. L'oratorio Pesenti in Montecchio (Alzano Lombardo),* in *Lo Stucco*, Atti del XVII Convegno *Scienza e Beni culturali*, Bressanone, Arcadia Ricerche, Padova 2001, pp. 469-82.

28 Possiamo ipotizzare, per questi dipinti, il coinvolgimento di pittori locali, come Luigi

Nel cimitero di Alzano sopravvivono ancora alcuni luoghi identificativi e manufatti altrove perduti, come la "stanza del seppellitore", con la bella porta in ferro e la targa dai caratteri tipografici degli anni Venti, la saletta per la deposizione delle salme, con il tavolo in graniglia, la cappella e le lapidi dei sacerdoti, le croci commemorative dei Caduti e via discorrendo.

Risale al 1912 il progetto dell'Ing. Luigi Bonorandi di Albino per il doppio corpo di fabbrica destinato ad accogliere ben 288 colombari nel cimitero di Albino Capoluogo: un'opzione di sepoltura sempre più richiesta da parte delle "famiglie che possono disporre di qualche mezzo", come si evince dalla relazione di progetto, e oltremodo opportuna nel caso specifico, data la natura argillosa e "acquitrinosa" del sottosuolo. Non si tratta, in questo caso, del padiglione d'ingresso, già realizzato negli ultimissimi anni dell'Ottocento in occasione dell'ampliamento del più antico camposanto, bensì del lato nord di tale ampliamento: una zona all'epoca contraddistinta da una scarpata che raccordava il livello superiore, destinato alla sepoltura dei bambini – e dove già era stata realizzata la cappella di Giacinto Guffanti, di cui si dirà – al piano del cimitero vero e proprio. I nuovi colombari sono ospitati in due corpi di fabbrica simmetrici e sviluppati su due livelli: verso sud, un fronte con arioso porticato a doppia altezza scandito da quattro arcate, cui corrisponde, sul fronte nord, il solo livello superiore, dotato di un porticato più modesto, trabeato [09]. Tra i due edifici, la scala con "balaustra rampante", a raccordare le due quote e ad enfatizzare la monumentalità della cappella Guffanti, vista dal cimitero. La ricca documentazione d'archivio[29] ci informa, anche in questo caso, dei dettagli costruttivi: oltre alle murature tradizionali, fanno la loro comparsa le nuove tecniche edilizie come putrelle per il tetto e solai in cemento armato. Anche qui si conferma il ruolo della pietra artificiale, a connotare l'elegante architettura di ispirazione neorinascimentale: sono infatti realizzate in questo materiale le colonne e le semicolonne di fondo dei porticati, le ghiere, gli architravi e le cornici di gronda e i singolari capitelli, che si allargano sensibilmente all'imposta dell'arco. Le carte d'archivio ci informano che il progetto prevede "pietra artificiale lavorata a martellina fine a finto granito" per le colonne e semicolonne, comprese le basi, e la balaustra della scala, mentre la pietra artificiale "in getto semplice non martellinato", e quindi dalla superficie più liscia, è prevista per i capitelli, le cornici di gronda e i "gattoni". La malta a base di cemento Portland (all'epoca rigorosamente "naturale") è altresì usata nella "stabilitura" degli intonaci e per l'esecuzione del "finto bugnato", plausibilmente le ghiere. Anche in questo caso è l'osservazione ravvicinata a rendere conto delle effettive modalità realizzative, consentendo di constatare l'effetto imitativo del granito nell'impasto della pietra artificiale, a matrice legante candida con

Frana, o altri artisti più noti e operanti sul territorio, come Francesco Domenighini.

29 Archivio Storico del Comune di Albino, cartella 482, fald. 42.

alta densità di aggregato di comminuzione artificiale, selezionato per granulometria, sia chiaro che scuro. Un effetto simile contraddistingue anche le altre superfici, come l'intradosso delle volte e i sottarchi, dove possiamo presumere la stesura di una malta di finitura confezionata ad hoc, affine a quella degli elementi a stampo: finitura che è peraltro decorata con dipinti murali[30]. Inconsueta anche la scelta di dipingere sulla pietra artificiale a stampo, come i fiori ormai in parte cancellati all'intradosso dei tratti trabeati del portico sud. Rispetto a quanto descritto nel progetto di Bonorandi, la sinuosa balaustra "rampante" risulta meno accurata nell'impasto, presentando un aggregato eterogeneo, per natura, colore e granulometria, e forse era dotata di un sottile velo di finitura, ora perduto. Sono invece in pietra artificiale ad imitazione del granito i gradini: qui, nei punti di maggior erosione, è possibile riconoscere lo strato di corpo del conglomerato, più grossolano e con ghiaia, sottostante il sottile strato di finitura in pietrisco (graniglia) bianco e nero.

Spesso impegnato in progetti congiunti con l'ingegner Bonorandi, l'ing. Giulio Fossati è il progettista del terzo padiglione esaminato, quello del cimitero di Leffe, la cui costruzione è avviata attorno al 1931, quindi quasi vent'anni dopo quello di Albino, anche se i documenti lasciano intendere che già nel 1914 Fossati avesse prodotto un primo progetto, poi rimasto inattuato per il sopraggiungere della guerra[31] [10]. Il padiglione di Leffe, ospitante i colombari e, al centro, la cappella poligonale che aggetta sul retro (sostituita da una nuova cappella nel 1989), è certo tra i fabbricati cimiteriali più originali in valle, in ragione della connotazione stilistica, esplicitamente ispirata al Neoegizio: uno stile pertinente al tema funerario, com'è noto, e che nell'Ottocento, sulla scorta degli esempi esteri, aveva trovato ampia fortuna anche nei cimiteri italiani, come nel tempio crematorio del cimitero del Verano a Roma (1880-1906) e nel Mausoleo Schillizzi di Posillipo a Napoli (1881-89), nei padiglioni dei cimiteri di Alberobello (1887) e di Sulmona (1919)[32]. Gli elementi caratterizzanti lo stile sono l'adozione di volumi massicci, spesso a forma di tronco di piramide (nelle masse murarie ma anche nei portali), geometrie lineari, l'uso di pilastri tozzi, rastremati, con capitelli a foglia di loto molto allargati alla sommità. L'allargamento con forme curvilinee delle parti sommitali interessa inoltre anche le cimase, i fregi, i cappelli dei

30 Anche in questo caso il padiglione è riccamente dipinto, con semplici motivi decorativi a sottolineare l'architettura, come nelle crociere del sottoportico; a ciò si abbinano scene monocrome, sul tono del seppia, nelle lunette della parete di fondo, con temi sacri legati alla Morte e alla Resurrezione.

31 Dati desunti dalle delibere di Consiglio Comunale presso l'Archivio Storico del Comune di Leffe; presso tale archivio non è stato possibile rintracciare, invece, il progetto di Fossati, bensì i documenti relativi agli ampliamenti successivi.

32 Per ogni approfondimento, a solo titolo d'esempio, cfr. Pierluigi Panza, *Neoegizio: genealogia di un gusto*, in «ΑΝΑΓΚΗ», gennaio 2015, pp. 42-68 e Luciano Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli*, Milano, I ed. 1975.

portali. L'apparato decorativo vede l'uso di elementi fitomorfi, come le foglie di papiro, palmette, o scanalature parallele, elementi alati e via discorrendo.

Nel padiglione di Leffe, tardivo e periferico, gli stilemi neoegizi trovano applicazione semplificata e contaminata con fantasiose ornamentazioni, geometriche ma anche figurative, come il collarino con l'edera ad interrompere il fusto della colonna, esplicito riferimento al motivo presente nelle colonne dei porticati laterali al famedio di Bergamo. Il padiglione è costituito da un corpo allungato, connotato per tutta la sua estensione da un portico retto da sedici colonne di colore candido cui corrispondono, sul lato di fondo, le lesene del tutto simili nel disegno, che scandiscono le campiture ospitanti i loculi. Colonne e lesene presentano una singolare base "a bulbo", con larghe foglie, il collarino già descritto, un capitello molto alto, costituito da un tratto scanalato e dalla parte "a fungo" decorata con foglie d'acanto; sopra il capitello è presente un altrettanto originale pulvino, un semplice dado raffigurante su tutte le facce in vista due tende semiaperte. Anche per questo edificio l'apparato di rivestimento e decorativo è integralmente in pietra artificiale, modulata secondo diverse gradazioni cromatiche, a prevalenza candide (nelle colonne, capitelli, cornici, travi e trabeazione) e con inserti grigi (il collarino e il "bulbo" alla base delle colonne), e di impasto, che si fa meno accurato nelle parti più lontane alla vista.

Certamente il ricorso a questa soluzione materico-costruttiva testimonia principalmente di una scelta all'insegna dell'economicità, essendosi ormai da tempo esaurita la fase di massima diffusione dei cementi decorativi. Peraltro, l'esigenza di contenere i costi da parte delle amministrazioni è un argomento spesso ripetuto nelle carte d'archivio rispetto a questa tipologia di edificio, e la grande disponibilità di cementi offerti dalle ditte locali a prezzi contenuti ha certo concorso largamente alla diffusione delle pietre artificiali nei cimiteri del territorio.

Per contro, il ricorso ad esse è bandito, se non normativamente almeno come criterio condiviso, dalle architetture dei cimiteri maggiori, e ciò a partire dallo stesso Boito, che rifugge ogni artificio imitativo nel cimitero di Gallarate, nel nome di un principio di verità: "i materiali son quel che paiono; non c'è cemento né stucco"[33]. Totalmente assenti, per quanto è stato possibile verificare, nel cimitero Monumentale di Milano, i cementi decorativi sono invece virtuosisticamente impiegati in alcune tra le più interessanti edicole del Cimitero di Bergamo.

NATURALE VS ARTIFICIALE NELLE EDICOLE DI FAMIGLIA,

33 Su Boito la bibliografia è vastissima: a solo titolo di esempio, per il tema in esame, G. Zucconi, F. Castellani (a cura di), *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, 2000, e Sandro Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito moderno*, Milano, Mimesis, 2018.

Il tema architettonico dell'edicola funeraria, come già anticipato, è uno dei più vivaci della cultura di fine Ottocento, oggetto di grande attenzione da parte dei facoltosi committenti ma anche e soprattutto dei professionisti e degli artigiani, anche grazie alla diffusione dei repertori e alle rubriche ad esse dedicate dalla pubblicistica più autorevole, come "L'Edilizia Moderna" di Luca Beltrami. La loro progettazione e realizzazione era oggetto di scrupolosa cura poiché ad esse era affidato il compito di rendere imperitura l'immagine che il committente voleva lasciare di sé, con la conseguenza, talvolta, di una esasperata ricerca di originalità e una non sempre controllata esuberanza. Le cappelle, "segno tangibile dell'eternità del ricordo", come sono state definite da Ornella Selvafolta[34], diventano oggetto di dibattito anche in relazione all'opportunità di fornire criteri di uniformità all'interno dei regolamenti cimiteriali, al fine di garantire ordine e armonia, ossia un "effetto serio e gradevole", come si espresse Luigi Angelini, tra i più vigili critici delle vicende architettoniche del cimitero di Bergamo, più volte schieratosi sia contro l'effimera vanità ("lo sfarzo davanti alla morte è come uno straccio pieno di polvere nel vento", scrisse nel 1949), sia contro lo scadere qualitativo delle opere[35].

Una rapida analisi tassonomica delle edicole erette nei primi decenni del nuovo secolo tra Bergamo e il suo territorio consente infatti di confermare la coesistenza di architetture fedeli al perdurare dello storicismo – ed in particolare al neoclassicismo, al neoromanico e al già ricordato "risorgimento lombardo" di impronta boitiana (contraddistinto dall'impiego diffuso di laterizio a vista alternato a membrature in calcare chiaro) – e di forme di ispirazione *Jugendstijl*, magari innestata su volumi neobizantini o neoegizi: ed è innegabile l'effetto fortemente eterogeneo che origina dall'accostamento così fitto di edifici di spiccata individualità, incapaci di comunicare tra loro.

34 Ornella Selvafolta, *Segni tangibili della memoria. Il Mausoleo Briolini e le architetture funerarie tra Otto e Novecento,* in M. Carlessi, A. Kluzer, op. cit., pp. 13-18, cui si rimanda anche per gli approfondimenti bibliografici.

35 In merito alle edicole funerarie e il dibattito svoltosi a Bergamo si rimanda all'accurata tesi di laurea di Simona Laura Viganò, *Il Cimitero Unico di Bergamo dal 1896 agli anni Quaranta*, relatore Prof.ssa O. Selvafolta, Politecnico di Milano, a.a. 1997-98. Le citazioni, riportate da Viganò, sono rispettivamente tratte da "L'arte al Cimitero", di Luigi Angelini, in *L'Eco di Bergamo*, 31 ottobre e 01 novembre 1910, e da un altro articolo apparso a sua firma il 1 novembre 1949. Cfr. Anche le pubblicazioni successive di questa autrice, come S. Viganò, *L'arte di ricordare. Architettura e scultura nel cimitero di Bergamo,* in « La Rivista di Bergamo », numeri 29 e 33, rispetttivamente gennaio-marzo 2002, pp. 91-95 e gennaio-marzo 2003, pp. 108-113; S. Viganò, *L'arte cimiteriale tra culto e memoria. Percorso attraverso i monumenti cimiteriali,* in « La Rivista di Bergamo », n. 37, gennaio-marzo 2004, pp. 122-127. Un argomento certo di interesse è anche l'analisi della committenza, sia nobile che di più antica o recente borghesia imprenditoriale, anche rispetto alle scelte stilistiche, oltre che materiche.

Le istanze autocelebrative trovano gratificazione tanto nelle dimensioni e nell'originalità stilistica e formale del disegno architettonico, quanto nella qualità dei materiali e nella perizia esecutiva dei dettagli: la scelta della pietra naturale, nobile, o di quella artificiale, economica e richiedente in minor misura la componente artigianale, diviene quindi un tema di primaria importanza. A fronte di una ricca varietà di litotipi naturali presenti nelle edicole del cimitero di Bergamo, come anticipato, l'impiego della pietra artificiale è riservato ad alcuni, interessanti, esempi.

Tra queste, l'Edicola Ferrari Calvi, del 1906-07, tra le prime a recepire l'influenza Jugendstijl e integralmente realizzata, all'esterno, in pietra artificiale [11]. La colorazione rosata denuncia l'intento imitativo nei confronti dei calcari rossi, quali quelli veronesi, così largamente impiegati nell'architettura bergamasca, ma potrebbe anche ispirarsi alla Pietra Simona, roccia dal rosso intenso dominante in alcune tra le più originali edicole e sculture presenti nel Cimitero Monumentale di Milano, come l'Edicola D'Houi (1900-1901) o quella della famiglia Baj (1905-09). Per quanto osservabile, il rivestimento della cappella è realizzato con elementi a stampo, utilizzando un impasto estremamente raffinato, costituito da matrice legante a base di Cemento Bianco pigmentata in rosso sino ad assumere una colorazione rosa chiaro, su cui spicca l'aggregato, selezionato per classazione e alquanto denso, costituito da graniglia di calcare rosso, con buon assortimento granulometrico. Un conglomerato molto compatto, privo di cavità, e quindi di elevata qualità esecutiva, considerata la ricchezza degli ornati fitomorfi a rilievo, con numerosi sottosquadri che, come sappiamo dalla letteratura dell'epoca, richiedevano cure particolari nella realizzazione degli stampi, nella stesura dell'impasto e nel trattamento di rifinitura finale.

La pietra artificiale, nella sua variante perfettamente candida, ad imitazione dei marmi bianchi, è anche protagonista esclusiva di due cappelle neogotiche, certo successive alla cappella Ferrari Calvi: la cappella della famiglia Belli, del 1924, e soprattutto quella di Sebastiano Zilioli e della sua famiglia, a firma dell'Ing. Aristide Caccia e realizzata dalla ditta di Ernesto Paleni prima del 1923[36]. La cappella Zilioli è forse tra le più rappresentative

36 Si tratta di due personalità molto importanti per Bergamo. Sebastiano Zilioli fu Sindaco di Bergamo dal 1914 al 1920, Cfr. A.A. Persico (a cura di), *Come Bergamo si è rinnovata. Ricordi di Sebastiano Zilioli, già sindaco della città,* Lubrina Bramani Editore, Bergamo 2015. Aristide Caccia fu estensore del Piano Regolatore della città di Bergamo, adottato nel 1900, e aggiornato conoscitore della nascente disciplina urbanistica: a lui si deve la traduzione in italiano del celeberrimo manuale di urbanistica di Stübben, *Costruzione, trasformazione ed ampliamento delle città, compilato sulla traccia dello Städtebau di J. Stübben, ad uso degli ingegneri, architetti, uffici tecnici ed amministrazioni municipali,* Milano, Ulrico Hoepli, 1915. Caccia fu attivo anche come progettista, in città e in periferia, come ad Alzano Lombardo. Dove diresse i lavori di costruzione delle scuole comunali, oggi «L. Noris», con largo impiego di pietre artificiali.
La Cappella Zilioli, in Valentina Raimondo, *Arte e architettura nel cimitero di Bergamo,*

del cimitero urbano, sia per l'indiscutibile rigore nell'applicazione dello stile gotico, sia per il virtuosismo nell'impiego della pietra artificiale. L'impianto è perfettamente cruciforme, con la cella centrale e i bracci ospitanti i vani per le sepolture: alla cella corrisponde un'alta lanterna di forma quadrata con smusso ai vertici, conclusa dalla guglia centrale svettante. Il linguaggio gotico è pienamente rispettato, nell'accentuato sviluppo verticale, nelle terminazioni cuspidate dei quattro fronti, nell'accentuata profondità del portale, nel ruolo delle grandi vetrate della lanterna, con le loro ardite incorniciature, nella ricchezza e finezza degli ornamenti, rigorosamente tratti dalla tradizione gotica, come gli archetti trilobati, i gattoni rampanti, gli elementi fitomorfi, le croci, i fioroni al vertice dei pinnacoli. Una simile esuberanza di rilievi e sottosquadri presuppone perizia esecutiva, e come sappiamo dal già citato "album" del 1923, a realizzarla fu proprio la ditta Paleni, ormai da decenni attiva nella produzione di raffinatissimi "cementi decorativi"[37] [12]. L'osservazione ravvicinata delle superfici consente di apprezzare la qualità dell'impasto, raffinato, con graniglia di calcare candido, plausibilmente di Zandobbio, macinata finemente, e matrice legante a base di Cemento Bianco e polvere della medesima pietra. L'ornamentazione gotica, più di altre, costringe a impasti molto fluidi al fine di assecondare le forme e le sezioni alquanto ristrette di taluni elementi, come le incorniciature delle vetrate e i pinnacoli: ed è ancora la superficie del manufatto a tradire la presenza delle caratteristiche cavità sferiche tipiche delle pietre artificiali, dovute all'aria inglobata dall'impasto reso fluido da una sovrabbondanza di acqua.

La pietra artificiale candida sembra godere di particolare fortuna in questi anni, proprio abbinata alle scelte stilistiche del neogotico, forse per l'assonanza cromatica con il gotico italiano, che vede impiegati marmi chiari (si pensi anche solo al Duomo di Milano, ai complessi di Pisa e Siena, al Duomo di Trento e via discorrendo) ma la cappella Zilioli, di sicuro interesse, non è tuttavia l'esempio più antico o ambizioso[38].

Proprio nel territorio della Valseriana, infatti, il tema linguistico e materico delle edicole funerarie tra Otto e Novecento apre a molteplici occasioni

Lubrina Bramani Editore, Bergamo 2018, è ricondotta agli anni 1930-35, mentre l'opera è già rubricata tra le opere eseguite dalla ditta Paleni nel 1923, all'interno dell'album celebrativo citato in precedenza; il suo rivestimento, inoltre, non è in «marmo occhialino » bensì in pietra artificiale. Cfr. V. RAIMONDO, cit., p. 40.

37 Oltre all'edicola Zilioli, nel 1923 l'album della Paleni annovera, nel cimitero di Bergamo, anche le edicole funerarie di Giuseppe Crespi, della famiglia Invitti, di Andrea Galetti, della famiglia Moretti.

38 L'utilizzo della pietra artificiale candida si diffonde rapidamente anche negli interventi di restauro e di completamento di edifici storici: fra i molti esempi, è il caso della facciata del Duomo di Varazze, realizzata tra il 1912 e il 1920 su progetto dell'architetto L. G. Camogli. Per un approfondimento, cfr. Roberto Bugini – Cristina Corti – Luisa Folli – Laura Rampazzi, *The use of mortar to imitate white marble and other stones*, in *« International Journal of Conservation Science »,* vol. 9, January-March 2018, Iasi, Romania, pp. 3-12.

di approfondimento. Nelle architetture ottocentesche l'impiego delle pietre naturali è pressoché esclusivo, almeno fino al volgere del secolo, come ci dimostrano, ad esempio, le cappelle più antiche del cimitero di Clusone, come quella della nobile famiglia Fogaccia, che vede un largo impiego delle tradizionali rocce arenarie. È doveroso ricordare la lunga tradizione di rocce cavate per fini costruttivi ed ornamentali nel territorio vallivo: a solo titolo di esempio, tra quelli utilizzati anche nelle edicole cimiteriali, il Calcare Maiolica, di colore chiaro, il calcare San Benedetto, cavato a Nembro ed Albino, grigio con venature bianche, e il Marmo di Cene, bianco macchiato di grigio[39].

L'architettura funeraria più importante in Valle, al volgere del secolo, è il maestoso Mausoleo Briolini di Gazzaniga, voluto per sé dal facoltoso e munificente imprenditore Decio Briolini, e realizzato dal 1897 su progetto di un capace quanto poco indagato architetto bergamasco, Antonio Pandini. Già oggetto di approfondimenti, cui si rimanda[40], è utile in questa sede ricordarne il ruolo e i caratteri, particolarmente esemplificativi della cultura dell'epoca e della grande importanza assegnata alla propria "dimora per l'eternità" da parte delle famiglie della nuova borghesia imprenditoriale. La grande "Cella mortuaria" viene eretta su un piccolo lotto di terreno ai margini dell'antico camposanto tra Gazzaniga e Fiorano, ed è pensata sin dall'origine circondata da alberature, i cipressi, come documenta il bellissimo progetto-dipinto realizzato da Pandini [13]. Un'architettura oggetto di grande attenzione da parte di Decio Briolini, che detta nel suo testamento disposizioni dettagliate sulla gestione e sulla manutenzione dell'edificio, a garanzia della migliore conservazione e, quindi, della più efficace perpetuazione della sua stessa memoria. Si tratta evidentemente di un *unicum*, non solo nel contesto vallivo: un'architettura imponente per dimensioni e respiro, imparagonabile alle edicole che popoleranno, negli anni a seguire, i cimiteri cittadini, strizzando semmai l'occhio ai mausolei delle grandi famiglie dell'epoca[41]. Non possono a tal proposito tacersi i legami di parentela: Camilla Gout, sposa di Decio, era infatti nipote di Andrea Ponti, l'importante industriale che commissionò forse proprio a Camillo Boito, alcuni decenni prima, il mausoleo omonimo nel Cimitero di Gallarate. Un'architettura perfettamente calibrata, quella di Gazzaniga: nel suo impianto cruciforme, nell'articolazione dei volumi, nella scelta dei materiali e nel raffinato quanto inconsueto gioco decorativo

39 Cfr. Franco Innocenti, Sergio Chiesa, *Un tesoro sotto i nostri piedi*, a cura del Museo Etnografico della Torre di Comenduno, Bergamo 2022.
40 M. Carlessi, A. Kluzer, op. cit., da cui sono tratte le informazioni che seguono.
41 Un riferimento potrebbe essere individuato, ad esempio, nel bellissimo Mausoleo dei Visconti di Modrone in Cassago Brianza, opera dell'architetto Giovanni Ceruti e realizzato tra il 1884 e il 1890, oppure il Mausoleo Crespi nell'omonimo villaggio di Crespi d'Adda, su progetto di Gaetano Moretti (progetto 1896, realizzazione 1905-08), mentre è successivo di circa un decennio, rispetto al Mausoleo Briolini, il monumentale Mausoleo Faccanoni progettato da Giuseppe Sommaruga nel cimitero di Sarnico.

e simbolico. Analoga cura nella scelta dei litotipi: gradinate, basamento e lesene angolari in granito nella duplice varietà di Baveno e Montorfano, a sottolineare la solidità e robustezza della costruzione, e un calcare candido di Rezzato abbinato al pregiato Marmo Nero locale per le fasce bicrome dei fronti; al calcare chiaro è inoltre affidato tutto l'apparato ornamentale e anche le lastre di copertura, e la pietra naturale (arenaria) domina anche nelle parti esterne e nella recinzione.

Bisogna attendere il primo decennio del Novecento per registrare la costruzione di cappelle di famiglia autonome nei cimiteri in esame; fra i primi, quello di Nembro, dove risale al 1886 l'acquisto di terreni per la prima fase di ampliamento e riforma del più antico cimitero, cui segue il frazionamento del lotto di terreno allungato che cinge, a nord, il sedime del vecchio camposanto (quest'ultimo già attestato nel catasto Napoleonico del 1812). Su tale lotto, nell'arco di qualche anno sorgono allineate, lievemente sopraelevate e rivolte a sud, le cappelle di importanti famiglie locali, per lo più imprenditori di lunga tradizione e che negli anni avevano assunto anche ruoli pubblici, come sindaci e assessori; cappelle dotate di area pertinenziale, giardini che ospitano oggi alberature ormai secolari [14].

Una tra le prime ad essere edificata è l'Edicola Chiodelli-Bonorandi, del 1900-1901, integralmente in pietra artificiale, sobria ed elegante, articolata su due livelli – di cui quello inferiore con le sepolture, e quello superiore destinato a cappella – raccordati da una doppia rampa, con gradini in pietra artificiale e ringhiera in ferro battuto con un motivo a fiori[42]. La cappella, disegnata dall'ing. Giulio Fossati, è costituita da una semplice cella di pianta rettangolare, con ingresso centrale e coronamento a foggia di coperchio di sarcofago, con acroteri laterali e Cristogramma centrale. L'ornamentazione è affidata al gioco delle fasce bicrome, bianche e ad imitazione del granito di Montorfano, e alle modanature del portale e della cornice sommitale, di disegno classico (ovoli, dentelli, racemi, foglie d'acanto) a forte risalto plastico. Dal punto di vista realizzativo, spicca la presenza di almeno tre impasti, di gradazioni diverse, con la virtuosistica bicromia delle pannellature con i racemi e i fiori, laddove il fondo è connotato da un impasto con aggregato scuro, mentre l'altorilievo è ottenuto con un impasto chiarissimo, con aggregato fine selezionato, senza che tra i due elementi vi sia, tuttavia, alcuna discontinuità materica, a riprova di una accurata tecnica realizzativa ancora artigianale[43] [15-16]. All'interno, l'eleganza del gioco cromatico bianco e nero

42 Su questa cappella, come per le altre del cimitero di Nembro e citate in sequenza, non è stato possibile rintracciare documentazione progettuale, ma solo riferimenti nelle deliberazioni di giunta o di consiglio comunale presso l'Archivio Storico del Comune di Nembro. L'istanza per il monumento in oggetto è discussa in giunta il 25 ottobre del 1900. Archivio Storico Comunale di Nembro, Registro e Deliberazioni di Giunta Comunale.

43 Si può ipotizzare che nello stampo venisse prima stesa la malta chiara, nei solchi

è ripresa nelle piastrelle di cemento, con bordura laterale.

Contigua, l'edicola della famiglia Rusca, altra storica famiglia nembrese legata alla produzione delle pietre coti e, nei primi del Novecento, anche in quella dei cementi, unitamente ai Bonorandi (Ditta Rusca-Bonorandi)[44]. Si tratta di una piccola cappella di minore ambizione, anch'essa in pietra artificiale, dove l'ispirazione gotica è tradotta in modo alquanto semplificato, con una resa quasi astratta nei pochi elementi decorativi[45].

Allineate a tali edicole vi sono, procedendo verso est, l'Edicola Moscheni, simile a quella Bonorandi-Chiodelli ma di maggior grandezza e impegno sul piano architettonico: una delle rare edicole di impostazione Neorinascimentale, con l'ordine corinzio gigante in facciata, il fregio a festoni, il portale timpanato ripetuto su tre lati, la cimasa a palmette. Realizzata in pietra artificiale candida, anche qui si può riconoscere la bicromia dell'impasto, nei finti cassettoni della cornice di gronda.

Segue la bella Edicola Savoldi, facoltosa famiglia che possedeva fornaci di laterizi, che per le sue caratteristiche possiamo ritenere tra le prime ad essere realizzata[46]. Presenta volumi mossi, a pianta cruciforme con tamburo ottagonale coperto da tetto a padiglione, e il suo accurato disegno architettonico richiama il gotico veneziano, con contaminazioni di varia natura, come nei capitelli con foglie neoegizie. La facciata è dominata dal grande portale con arco ogivale traforato, incorniciato da un arco maggiore impostato su colonne e pulvini a motivo figurativo, di tradizione neomedievale, come mascheroni e teste di leone all'imposta dell'arco stesso. Ai quattro vertici dell'ordine inferiore spiccano i pinnacoli, con fioroni terminali, e dal fronte aggettano elementi plastici a foggia di urna cineraria; essa è integralmente realizzata in pietra naturale, di varia qualità litologica, accuratamente

corrispondenti alle parti destinate a risultare in alltorilievo, pulendone le sbordature eventuali, per poi procedere alla stesura dell'impasto scuro, nelle porzioni destinate a restare piane. Su Nembro, le famiglie e le cappelle in esame, cfr. anche Gabriele Carrara - Giovanni Bergamelli - Luigi Bergamelli, *Nembro e la sua storia*, Nembro 1985. Peraltro, la rizzata a ciottoli bianchi e neri posta all'ingresso della cappella reca, oltre alla scritta Pax, le lettere "F G". forse una orgogliosa firma del progettista.

Una ancor più accentuata bicromia, applicata a facciate di gusto gotico, la troviamo nelle due cappelle gemelle di Saladino Chiodelli e della Famiglia Cugini-Piccinini, presso il cimitero di Pradalunga.

44 Le ditte di Roberto Bonorandi, Antonio e Lorenzo Rusca sono, all'epoca, le più importanti in Nembro e tra le principali dell'intera provincia. Cfr. Ministero di agricoltura, industria e commercio, *Statistica Industriale. Lombarda,* Roma 1900, p. 10.

45 Il portale d'accesso era dotato, in chiave, di una sorta di cappello da edicola, in aggetto, di carattere gotico, evidentemente andato perduto, come testimonia lo scatto fotografico proposto in *Nembro e la sua storia,* cit. Tutte le cappelle in esame sembrano aver ricevuto in tempi recenti interventi manutentivi.

46 È peraltro l'unica ad essere raffigurata, almeno come sedime, nel tipo planimetrico "Progetto di massima per condotta di derivazione della sorgente "Fontane" attraverso il comune di Nembro, del gennaio 1904, a firma dell'ing. G.V. Salce (ASCN, Cat. 5, Finanze, classe 1, anni 1872-1952).

lavorata in superficie, nelle tonalità chiare e grigie [17].

Chiude la sequenza di cappelle il tempietto circolare sopraelevato, in conglomerato cementizio, fatto erigere da Alessandro Valli, funzionario dei cementieri Pesenti: gli unici elementi decorativi sono i dipinti murali a monocromo della calotta interna, oggi molto rovinati, e i due gruppi scultorei, quello per Gina Valli Gelmi, nel tempietto (Amore e Virtù) e, ai piedi dello stesso, la scultura in marmo di Carrara, dal titolo "Espiazione" e raffigurante una giovane donna tra fiori, datata 1921, in ricordo della figlia Maria.

All'estremità ovest, emerge l'edicola oggi Cugini, ma eretta dai Crespi – celebre famiglia di industriali che scelse Nembro per insediarvi il grande cotonificio –, eretta tra il 1911 e il 1913: avvolta da una fitta vegetazione, essa si contraddistingue per le dimensioni, l'impianto triabsidato e il rigoroso carattere architettonico che la rendono simile ad una piccola chiesa neoromanica, più che ad un'edicola funeraria[47]. La maggiore disponibilità finanziaria e lo status della famiglia committente si palesa altresì per l'uso predominante della pietra naturale, come la base in Serizzo della Valseriana, conci in calcare chiaro locale, le modanature in marmo chiaro e gli inserti con i simboli degli Evangelisti, nella fascia sul retro e, in Marmo di Carrara, alla base della scala d'ingresso [18]. Non è noto l'autore di questa architettura, ambiziosa, ma si tratta certo di un architetto di buon magistero; sono peraltro diverse le cappelle che si ispirano allo stile neoromanico, come l'Edicola Gervasoni di Clusone, simile, seppure più semplice, all'Edicola Crespi[48].

LE CAPPELLE DEI CEMENTIERI. PICCINELLI, GUFFANTI E PESENTI

Il rapporto tra naturale e artificiale diviene particolarmente interessante laddove si vadano ad esaminare le edicole di famiglia dei protagonisti della produzione cementiera in Valseriana: Piccinelli, Guffanti, Pesenti. L'impiego di conglomerati cementizi svolge un ruolo preminente nelle finiture e

47 Purtroppo, non è stato possibile rintracciare il disegno della cappella cui si fa riferimento nella delibera di consiglio del 24 gennaio 1911 relativamente all'istanza di costruzione, presentata dagli eredi di Benigno Crespi, deceduto nell'ottobre 1910. Sappiamo, dalle carte d'archivio, che la costruzione della cappella, con ampio giardino e cancellata, comportò la demolizione del muro di cinta del vecchio cimitero, e che nel 1913 la cappella era conclusa, e viene concessa una presa d'acqua per l'innaffiamento delle piante del giardino. ASCN, Registri Delibere di Consiglio Comunale.

48 La Cappella Gervasoni chiudeva a nord il nuovo cimitero, prima dell'ampliamento poligonale sul retro; si presenta oggi delimitata da cancellata con pilastri, e si trova in asse con la centrale Cappella Fogaccia. Non mancano, nei cimiteri della Valle, esempi simili alle cappelle già descritte; per quanto attiene alle piccole edicole in pietra artificiale, possiamo ricordare le edicole Savoldelli e Sant'Andrea a Clusone, l'Edicola Stocchi a Castione. Non mancano infine altre architetture di un certo impegno, come le edicole Gamba e Adelasio a Ranica, l'Edicola Famiglia Pesenti di Scanzorosciate, l'Edicola Angeli di Desenzano, dell'ing. Michele Astori.

nell'ornamentazione degli edifici eretti a cavaliere tra i due secoli, specialmente nella bassa valle, dove il rapidissimo sviluppo della produzione di leganti idraulici e l'avvio della fabbricazione delle pietre artificiali hanno consentito di rendere economica e più speditiva la realizzazione di modanature, cornici, balaustre, ma anche pavimenti e rivestimenti, senza rinunciare alla qualità espressiva. Tuttavia, se le belle residenze "terrene" dei grandi industriali del cemento sono connotate dall'assoluto predominio del materiale artificiale, le case "per l'aldilà" offrono alcune importanti distinzioni, che meritano un breve commento.

Giuseppe Piccinelli, vero iniziatore della produzione dei leganti idraulici in Valseriana con la costituzione a Scanzo, nel 1864, della Società Bergamasca (poi Italiana) dei cementi e delle calci idrauliche, destinata ad essere accorpata con la ditta Pesenti nel 1906 e a diventare Italcementi nel 1927, deceduto nel dicembre 1910 trovò sepoltura nella cappella di famiglia sita sul braccio laterale del cimitero di Scanzorosciate, sorto a sud del borgo storico, e uno dei pochi di impostazione neoclassica. L'edicola della famiglia Piccinelli si presenta alquanto dimessa, e nulla riconduce la cappella alla famiglia, ad eccezione dello stemma araldico dei "Piccinelli di Scanzo", in bronzo, sopra il portale d'ingresso[49], e una semplice lapide marmorea all'interno, riportante i componenti della famiglia deceduti dal 1785 ad oggi. Il semplice edificio ha impianto prismatico, con un basamento e un coronamento sommitale, a foggia di coperchio di sarcofago stilizzato, sovrastato dalla copertura troncopiramidale con la croce. Il portale vero e proprio, arretrato rispetto alla facciata, ha forma trapezoidale, estremamente lineare, ed è realizzato in pietra Arenaria [19]. Il resto delle superfici esterne è realizzato in pietra artificiale: evidentemente il conglomerato utilizzato non è di grande qualità, come testimonia la perdita generalizzata, nelle parti esposte, della finitura chiara, più fine, a propria volta dotata di uno strato di colorazione calda. Distacchi e disgregazioni lasciano intravvedere lo strato di corpo del conglomerato, più grossolano, confezionato con ghiaia anche grossa, come era consuetudine nella realizzazione delle pietre artificiali. Non è stato possibile accertare se la cappella ospiti i resti dei defunti citati nella lapide, e quindi anche quella di Giuseppe, o meno: certamente la cappella identifica la famiglia, e ciò pare suggerire l'assenza di ostentazione e autocelebrazione "per l'eternità" da parte di Giuseppe Piccinelli, rispetto a quanto vedremo per gli altri industriali del cemento. Ciò potrebbe trovare forse giustificazione in un *understatement* proprio di un'estrazione sociale più elevata della famiglia d'origine.

49 Stemma connotato dai due quarti, di cui quello superiore con la blusa e i gigli guelfi, e quello inferiore con il serpente (la biscia, da cui Biscinelli), le stelle a sei punte a lato e il motivo a tre colli. Cfr. *Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo ... raccolti e colorati da Cesare de? Gherardi Camozzi Vertova, 1888,* Ristampa anastatica, Gorle 1994.

Gli eredi di Giacinto Guffanti, fondatore dell'omonima ditta – con la grande fabbrica (e annesse villa e portineria di gusto liberty) in Albino, sulla sponda orografica sinistra del fiume Serio –, esprimono nel 1907, per mano dell'ing. Giulio Fossati, l'intenzione di erigere una "cripta di famiglia" in una porzione di terreno interna al camposanto, da acquistare o in concessione perpetua; richiesta che sarà tuttavia respinta, per l'esiguità di spazio, e che portò all'acquisto del lotto di forma irregolare posto a monte del camposanto, in posizione sopraelevata. La domanda per la traslazione delle salme di famiglia dal cimitero alla cappella è dell'ottobre 1909, e a quest'epoca l'Edicola Guffanti doveva quindi già essere conclusa.

Il rapido schizzo allegato all'istanza di costruzione è a firma congiunta di Fossati e Bonorandi, e testimonia del carattere stilistico rigorosamente Neogotico, scelta già consolidata nell'ambito funerario[50] [20]. L'edicola, alta oltre 15 metri, è concepita come una sorta di piccolo "duomo", fittamente decorata con il consueto repertorio proprio dello stile: l'apparato è interamente realizzato in pietra artificiale a matrice candida, uniforme per tutti gli elementi. La famiglia si affida ad una ditta di prim'ordine, la Paleni, che puntualmente include la bella cappella nel volumetto del 1923. Alla facciata rivolta al camposanto è riservato il trattamento decorativo più impegnativo: tutto concorre ad un accentuato sviluppo verticale, grazie alle edicole aggettanti, pinnacoli e cornici che scandiscono il fronte in campate. Alquanto slanciate sono anche le numerose statuette allegoriche, raffigurate con i simboli a tema, come il cerchio dell'eternità, la civetta, il teschio, oltre alla schiera di angeli in preghiera. L'effetto monumentale è oggi amplificato dalle alberature che ne fanno da sfondo, ma anche dall'asse centrale ricavato all'interno del cimitero negli anni a seguire – e sottolineato dalla gradinata che separa i due colombari già descritti, sempre a firma di Bonorandi –, oltre che dalla recinzione in stile, ad archetti gotici ed anch'essa in pietra artificiale, che separa il giardino dal camposanto [21-22].

Il conglomerato, ad una osservazione macroscopica, appare molto fine, e certamente gettato in consistenza fluida per consentire le ricche ornamentazioni, come denunciano le cavità sferiche di cui si è già detto. Ancora una volta, il Cemento Bianco viene abbinato allo stile gotico, per la realizzazione di un'opera chiaramente rappresentativa e, in fondo, promozionale, sia per il committente-produttore che per l'esecutore, a testimonianza sia della qualità dei materiali che della maestria esecutiva.

Indiscutibilmente il modello di questa architettura non può che essere il più raffinato e colto *divertissement* concepito dall'architetto Virginio Muzio quale cappella pertinenziale alla Villa di Carlo Pesenti in parco Montecchio, ad Alzano Lombardo, con ogni probabilità la più antica architettura

50 Si pensi alla Edicola Calegari nel Cimitero Monumentale di Milano, realizzata nel 1878-79 su progetto di Carlo Maciachini.

realizzata interamente con questo legante[51]. Ed è proprio il complesso della villa di Carlo Pesenti (il più anziano dei fratelli fondatori della Ditta Cementi e Calci idrauliche F.lli Pesenti fu Antonio), eretta su progetto di Muzio nell'antica "possessione" di Montecchio (1897), a costituire un vero catalogo delle potenzialità delle pietre artificiali, tanto all'esterno quanto all'interno – come nello scalone policromo –, mentre la pietra naturale è pressoché assente. Alla morte di Carlo, nel 1911, l'incarico di progettazione della cappella di famiglia viene affidato al giovane Luigi Angelini, "compagno di scuola" del figlio Pierantonio, che compie una scelta radicalmente diversa, attingendo a un campionario di litotipi naturali, decisamente ricercati. Per la sua costruzione viene riservata la porzione all'angolo sudoccidentale del nuovo cimitero di Alzano Maggiore: circostanza che porta la cappella ad essere inclinata rispetto alla maglia ortogonale dei *parterre*. Lo stile è colto e aggiornatissimo, come si evince dai disegni che si conservano presso l'archivio di famiglia, riconducibili ad una prima ipotesi di impostazione più marcatamente *Jugendstjil*; l'assetto definitivo, effettivamente realizzato, vi differisce per alcuni aspetti, principalmente la copertura, che da troncopiramidale diviene una cupoletta estradossata, a sesto rialzato[52] [23-24]. Il disegno della bella edicola rappresenta un felice caso di ibridazione del nuovo linguaggio modernista con stilemi vagamente assiro-babilonesi ed orientaleggianti, secondo un approccio alquanto creativo frequente in diversi autorevoli esempi, ad esempio, già realizzati al Monumentale di Milano[53]. La cappella della famiglia del cav. Carlo Pesenti è tra le espressioni meglio riuscite ed esemplificative di questa nuova famiglia architettonica, l'"edicola funeraria", per le sue dimensioni, contenute, le proporzioni equilibrate e il carattere autonomo, in sé pienamente compiuto, che non tenta di imitare qualcosa d'altro, di porsi come una piccola chiesa o tempio. Impostata su un'alta gradinata in Serizzo, ha pianta quadrata con ali lievemente aggettanti per ospitare i sarcofagi e si sviluppa su due ordini, con tamburo sormontato dalla calotta e chiusa con la consueta croce a quattro braccia sommitale. Ciò che la caratterizza è anche il ricco decorativismo, fortemente plastico, caratterizzato

51 Cfr. Carlessi - Bugini, cit. Costruito tra il 1897 e i primissimi anni del Novecento, l'Oratorio Pesenti è attribuibile all'arch. Muzio (che muore nel 1904), già autore della Villa di Carlo e del complesso di Villa Augusto e pertinenze, in Alzano Sopra. La sua architettura esprime una maggiore padronanza rispetto all'edificio di Bonorandi e Fossati, anche per la commistione con elementi *Jugendstijl*, perfettamente integrati nell'architettura complessiva. Diversa anche la qualità esecutiva, che vede l'impiego di impasti diversificati nei diversi elementi, in favore di una maggiore eleganza.

52 I disegni di progetto della prima variante si conservano presso l'Archivio Pesenti Calvi del Belvedere, in Alzano Lombardo; i disegni relativi al titolo abilitativo presso l'Archivio Storico Comunale di Alzano Lombardo, Cart. 26, fasc. 5 (87), 1899-1947, Comune Cessato di Alzano Maggiore.

53 A solo titolo d'esempio, l'Edicola Reyna, l'Edicola Viganò, l'Edicola Peduzzi, l'Edicola Piazza, l'Edicola Felice Villa.

da forme estremamente geometrizzate, spigolose, ma anche da un gioco cromatico elegantissimo, affidato alle rocce che qui trovano impiego: oltre al Serizzo, il basamento realizzato con roccia conglomeratica ricca di cavità, forse di origine carsica, su cui si impostano le basi di pilastri, in breccia a venature policrome dal giallo oro al bordeaux (forse una breccia francese), il marmo rosso (forse Levanto) per le basi delle colonne, il Macchiavecchia o rosso d'Arzo per i capitelli e la cornice del portale, il calcare chiaro variegato delle colonne, il calcare chiaro, delicatamente venato, per le superfici e gli elementi architettonici prevalenti, ancora brecce rosse e beige per le tozze colonnine delle trifore e la pietra Simona per i pinnacoli ai vertici del tamburo. A ciò si somma il colore scuro della calotta, forse in conglomerato cementizio con rivestimento bituminoso realizzato in seguito. Completano l'architettura gli inserti metallici, accuratamente disegnati da Angelini: la bellissima cancellata a motivi geometrici e rami intrecciati, le croci bronzee, l'iscrizione soprastante il portale.

Impiego esclusivo di pietra naturale anche per il fratello di Carlo, Daniele, morto tragicamente nello stesso anno: colui che, in virtù del matrimonio con Giuseppina Pigna, nipote di Paolo, consentì alla famiglia Pesenti di acquisire anche le storiche Cartiere Paolo Pigna in Alzano Lombardo.

La cappella sorge poco discosta da quella di Carlo, lungo il fianco meridionale del cimitero, in un'area privata, com'era consuetudine: possiamo presumere la sua costruzione alquanto prossima a quella di Carlo, mentre non ci è noto l'autore. Con il suo impianto cruciforme, il forte sviluppo verticale, essa risulta conforme, nel disegno e nell'ornamentazione, a quel gusto neoromanico proprio di alcuni casi già esaminati, che privilegia l'impiego di rivestimenti lapidei omogenei. L'utilizzo di una semplice bicromia, il grigio dei conci di rivestimento, levigati, e il colore candido delle modanature e degli ornamenti, testimoniano della capacità dell'ignoto architetto, e non possiamo escludere la stessa mano, ad esempio, dell'Edicola Crespi in Nembro, cui è coeva[54] [25]. Infatti, per quanto possa rivelarsi fallace una comparazione puramente formale, tra i due esempi sono molte le analogie, anche nei dettagli, come il ricorso a capitelli del portale così marcatamente di gusto medievale – diversi tra lato sinistro e destro –, gli inserti in marmo chiaro con motivi fitomorfi o geometrici a interruzione del paramento lapideo, le specchiature a mosaico, il pannello quadrato con il cristogramma, i simboli sacri, il motivo prismatico delle cornici sottogronda[55]. Dettagli che

54 Anche in questo caso è importante sottolineare le relazioni tra queste importanti famiglie; i Crespi sono legati ad Andrea Ponti, già ricordato, che nel 1879 finanziò la filatura di cotone Crespi e C., aperta a Nembro da Pio Benigno Crespi, conferendo un capitale in azioni di 300.000 lire su un totale di 500.000, come pure lo è Daniele Pesenti, attraverso il ramo Pigna (Giuseppina Pigna moglie di Daniele, Virginia Pigna consorte di Andrea Ponti).

55 Va sottolineato che spesso i dettagli erano solo abbozzati nei disegni di progetto,

si riconoscono solo ad una osservazione attenta e volutamente indagativa, a salvaguardia dell'individualità propria di ogni cappella.

Muore nel 1918 anche Augusto Pesenti, fratello di Carlo e Cesare, committente e proprietario della favolosa Villa Camilla su viale Cavour, ora viale Roma, un capolavoro di residenza altoborghese disegnata da Virginio Muzio, e purtroppo oggi in rovina. Risale al 1924 la cappella a lui destinata, nel più piccolo cimitero di Alzano Sopra (all'epoca ancora comune autonomo), alle spalle del grande e celeberrimo cementificio, di cui Augusto era direttore. Il progetto è affidato questa volta ad un ingegnere non locale, molto attivo in Milano seppure poco indagato, Corrado Rossi, autore di alcuni edifici civili, come Villa Pizzi Donzelli a Vaprio d'Adda e villa Gabbioneta a Cassano d'Adda, oltre che artefice della ristrutturazione del palazzo di Antonio Pesenti in Porta Dipinta a Bergamo[56]. La cappella, progettata nel 1924 e di cui si conserva il bel disegno assonometrico, presenta un impianto cruciforme e un'architettura coerente allo stile a lui più congeniale, ossia una personale e certo attardata interpretazione dell'architettura lombarda tra Medioevo e Rinascimento, con il ricorso al paramento in mattoni paramano e le consuete sottolineature architettoniche e decorative in calcare chiaro[57]. Le ornamentazioni, specie gli archetti e le cornici di coronamento, ma anche la strombatura del portale, sono qui affidate a laterizi modulari a stampo, propri della grande tradizione lombarda, con un semplificato repertorio di elementi tortili, palmette e rosette [26].

Difficile ricondurre il diverso carattere di queste sepolture a intenzionalità esplicite dei committenti, e tuttavia non possiamo esimerci dal sottolinearne alcuni aspetti, anche limitandoci alla famiglia Pesenti. A Carlo, nella sua dimora terrena affezionato all'uso versatile e virtuoso dei "cementi di casa", venne riservata una preziosissima cappella con marmi pregiati, plausibilmente per iniziativa del figlio Pierantonio. A Daniele, sobrio nella sua residenza – già villa Bidasio Imberti a Nese, dove nacque l'ing. Pietro Paleocapa e oggi nota come Villa Paglia – venne riservata una cappella altrettanto monumentale, ma di gusto tradizionale; ad Augusto, che visse nella vasta e sfarzosa Villa Camilla e le sue belle pertinenze, una sobria e profondamente cristiana cappella medievaleggiante. A Luigi Pesenti, altro fratello deceduto nel 1911, venne riservata la cappella "modulare" appartenente al padiglione di fondo del cimitero, impreziosita dal sarcofago marmoreo dei Paleni, già

e demandati alla fase realizzativa, ossia al repertorio delle maestranze e lapicidi.

56 L'opera di Corrado Rossi non è mai stata oggetto di approfondimento. Chi scrive ha avuto modo di occuparsene, con l'arch. Alessandra Kluzer, nell'ambito del progetto esecutivo per la conservazione delle facciate della Palazzina di via Pantano 28 in Milano (2019), dalla cui relazione sono tratte le informazioni biografiche.

57 Una connotazione stilistica che troviamo ad esempio nelle cappelle del lato di ingresso del già ricordato Cimitero di Gallarate o, a Bergamo, nelle edicole di Luigi Cucchi e di Annibale e Giuseppina Agazzi.

descritto. A ricordare l'ingegnere Cesare, mente tecnica della società dei cementi, e a cui si devono tutte le innovazioni tecnologiche e scientifiche a base del successo industriale, vi è invece una semplice stele, ospitante il busto di Del Castagnè, in un'altra delle modeste cappelle di fondo del cimitero, nella cui cella ipogea egli riposa con la fedele sposa, la benefattrice Teresa Fenaroli.

UN PATRIMONIO NATO PER PERPETUARE LA MEMORIA: I DELICATI TEMI DELLA CONSERVAZIONE

Le architetture cimiteriali pongono molteplici ragioni di riflessione rispetto al tema della loro tutela e conservazione: il grado di vincolo e protezione dei manufatti, a fronte di una generalizzata assenza di consapevolezza in merito e di un approccio esclusivamente amministrativo e funzionale allo strumento del piano regolatore cimiteriale; l'esigenza prioritaria di una gestione efficiente e tempestiva delle esumazioni e inumazioni, come è emerso drammaticamente con la pandemia del 2020; il ricambio della popolazione, con l'allontanamento dei residenti dai luoghi di origine e il conseguente affievolirsi della cura dei sepolcri di famiglia (quando non il loro abbandono); non ultimi i mutamenti delle abitudini nella società, che disincentiva quel "perdere tempo" che la frequentazione e la cura di questi luoghi comporta. Per contro vi sono esperienze significative e istituzionali, specie all'estero e in ambito anglosassone, di attenzione specifica verso questi fragili luoghi, alimentate anche dal cosiddetto "turismo cimiteriale", di matrice autenticamente culturale. Non mancano esempi virtuosi di attenzione, studio, promozione culturale e gestione dei cimiteri anche in Italia, come nel caso del Monumentale di Milano e dello stesso cimitero di Bergamo, ma si tratta di virtuose eccezioni.

A differenza delle precedenti modalità di sepoltura, i cimiteri ottocenteschi nascono con l'esplicito obbligo etico e normativo di manutenzione costante, sia rispetto agli spazi pubblici e collettivi, sia nei confronti dei mausolei e tombe dei privati. Ciò in ossequio ai principi di igiene e decoro propri dell'epoca moderna, ma anche come riflesso di un nuovo modo di approcciarsi alla morte, al ricordo e alla memoria, tanto dei propri cari che delle personalità in vista. L'obbligo di conservare "in perfetta decenza" i sepolcri è infatti sancito sin dai primissimi regolamenti cimiteriali, e talvolta è imperativo dettato dallo stesso committente, come nel caso di Decio Briolini, a garanzia della perpetuazione della propria memoria oltre la morte. Un principio di cura costante sembrerebbe quindi connaturato a questi manufatti, purtuttavia disatteso nel corso dei decenni, e molte sono le ragioni di criticità. Basti pensare al caso più eclatante, ma frequente, del mancato rinnovo allo scadere delle concessioni delle cappelle e della loro conseguente messa all'asta: circostanza che spezza il legame tra committente e architettura,

annullando l'ambizione all'eternità del ricordo intrinseca a questi luoghi[58]. L'assenza di consapevolezza circa il valore delle architetture cimiteriali è inoltre la causa, frequente, di sbrigative o inappropriate manutenzioni, sia sui materiali che sulle componenti tecnologiche [27]. La minaccia principale è, comprensibilmente, l'abbandono, sempre causa di deperimento e degrado: in questo senso, la scelta oculata dei materiali e la qualità della messa in opera possono fare la differenza. Nel territorio esaminato, la scelta di impiegare materiali lapidei naturali o conglomerati cementizi si rivela fondamentale, non solo per le edicole private (per le quali era generalmente garantita, *ab origine*, una particolare attenzione in fase realizzativa), bensì per il largo diffondersi, almeno fino agli anni Trenta, della consuetudine di realizzare le strutture dei porticati, le parti decorative, le cimase e gli acroteri dei colombari con la pietra artificiale, spesso in condizioni di economicità e nella profonda, quanto fallace, convinzione della durevolezza del materiale cemento, a lungo ritenuto "eterno".

La ricognizione compiuta ha confermato la vulnerabilità dei manufatti in pietra artificiale, a partire dall'accentuata consunzione materica cui la matrice legante è sottoposta per effetto del dilavamento prodotto dall'azione dell'acqua: va ricordato che si tratta di leganti ancora "naturali", a forte componente calcitica, quindi maggiormente esposti alla dissoluzione della matrice legante del conglomerato, con successiva ricristallizzazione sottoforma di concrezioni e incrostazioni calcaree, come nel cimitero di Redona [28]. Altrettanto, anzi ancor più gravi, sono i danni connessi all'ossidazione delle armature metalliche interne alle pietre artificiali, conseguente alla carbonatazione del calcestruzzo e all'esposizione all'acqua, diretta o indotta dall'inefficienza delle coperture e del sistema di smaltimento delle acque. Se il dilavamento conduce ad erosione e a perdita di efficienza e durata della superficie, i danni per corrosione delle armature possono costituire motivo di rischio per le parti strutturali e quelle poste in alto (pilastri, travi, ma anche balaustre, pinnacoli, acroteri, ecc.): la frattura del conglomerato indotta dall'ossidazione metallica può progredire sino al distacco e alla caduta di intere porzioni di "copriferro" [29]. Un fenomeno grave, anche in relazione alla rapidità del suo progredire, e che necessita prioritariamente di approfondimenti conoscitivi e diagnostici puntuali per un intervento che sia efficace e compatibile con i caratteri, sempre individuali, di queste architetture[59].

Ovviamente non è immune dal rischio di un accelerato degrado la pietra naturale, come è apparso evidente in occasione del cantiere di restauro del grande Mausoleo Briolini[60] e come è possibile osservare in molte architetture

58 A solo titolo d'esempio, è attualmente il caso della bella cappella di Alziro Bergonzo, progettata per la sua famiglia, al cimitero di Bergamo.

59 Severe condizioni sono state riscontrate a Leffe, Nembro, Alzano Maggiore, Gandino, Albino.

60 Carlessi, Kluzer, op. cit. In questo caso il venir meno delle pratiche manutentive

cimiteriali, principalmente in relazione alle caratteristiche intrinseche dei litotipi in opera, alla loro lavorazione, alla posizione e alla morfologia del manufatto stesso. Infine, il tempo "grande scultore" non risparmia neppure il "principe" dei cimiteri, il Marmo di Carrara, roccia che popola con angeli, croci, stele, urne e sarcofagi tutti i cimiteri d'Italia. La natura carbonatica e la struttura "zuccherina" lo rendono facilmente aggredibile dal dilavamento, che porta ad erosione e corrosione, rendendo la superficie scabra, a propria volta condizione favorevole alla crescita biologica, cui si deve il cupo annerimento delle parti esposte all'aperto [30]. Fenomeni che rendono pressoché irriconoscibile il materiale originario, cui si somma, nelle parti protette delle sculture, la formazione delle altrettanto esiziali croste nere dovute all'attacco solfatico[61].

In conclusione, quanto sinora esposto sollecita ad una maggiore attenzione verso questa peculiare famiglia di architetture, i cimiteri, a partire da una ricognizione competente e consapevole da parte delle amministrazioni cittadine. Ciò, non solo al fine di impostare buone pratiche di manutenzione e intervento, bensì anche per avviare un processo di informazione e coinvolgimento della comunità, per scongiurare il rischio di marginalizzare questi luoghi, talvolta sbrigativamente considerati l'anacronistica eredità di una società ormai profondamente mutata.

aveva pesantemente inciso sulla natura propria del calcare impiegato, quello di Rezzato, fittamente solcato da vene calcitiche la cui erosione, nel tempo, ha favorito l'ingresso di acqua, i consueti cicli di gelo e disgelo, con la formazione di distacchi e la caduta di frammenti, anche considerevoli, dalla parte alta del manufatto, oltre alla perdita di tenuta della copertura, col progressivo ingresso dell'acqua nella cella.

61 Ancora, lo stesso marmo è facilmente soggetto a deformazione, laddove impiegato per lastre di sepoltura o di rivestimento di limitato spessore ed esposte all'insolazione diretta, con conseguente fratturazione e rottura degli elementi.

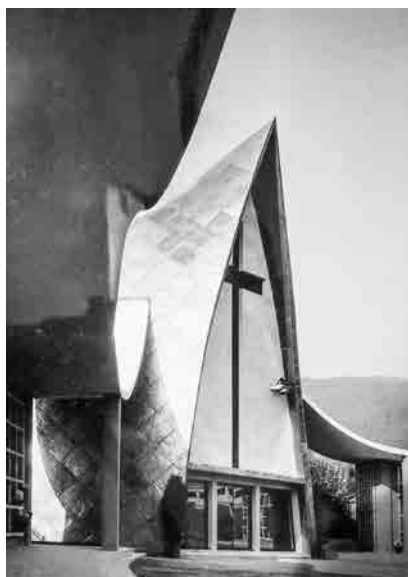
↑ [01]
CIMITERO DI BERGAMO, GIARDINI RIALZATI DI PONENTE: FILARE DI CAPPELLE CON L'EDICOLA ZILIOLI (FOTO DELL'AUTORE, 2022)

↗ [02]
CIMITERO DI CLUSONE: VISTA DEL PANORAMA DAL RETRO DELL'EDICOLA GERVASONI (FOTO DELL'AUTORE, 2022)

← [03]
CIMITERO DI CLUSONE, CINTA ESTERNA: DETTAGLIO DELLA LAPIDE FAMIGLIA PEDROCCHI IN MARMO DI CARRARA CON LE PARTI DECORATIVE INCISE E DIPINTE IN COLOR ROSSO SANGUE (FOTO DELL'AUTORE, 2022)

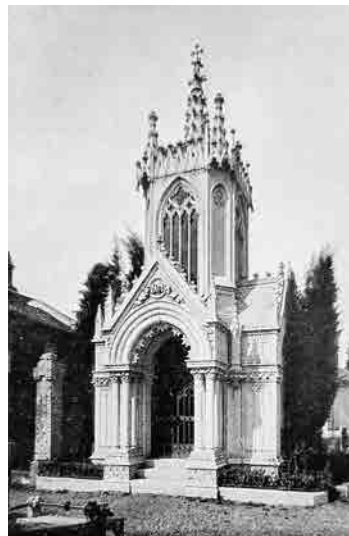
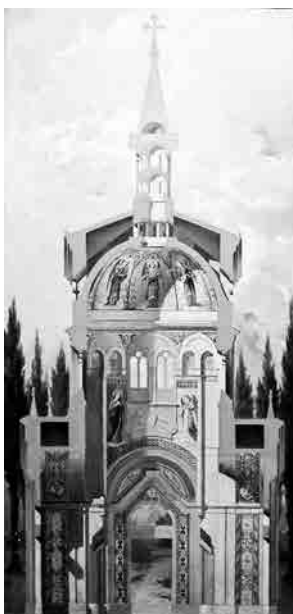
→ [04]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: STELE TOMBALE DI GIUSEPPINA BELOTTI FRANA E FIGLI (SCULTURA DI GIUSEPPE SICCARDI - FOTO DELL'AUTORE, 2023)

← [05]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: MONUMENTO FUNEBRE DI CARILLO PIGNA, IN MARMO DI CARRARA (SIGLATO “MONTI CREMONA” - FOTO DELL'AUTORE, 2023)

→ [06]
CIMITERO DI GAZZANIGA: PADIGLIONE-PORTALE D'INGRESSO, PROGETTATO DA ALZIRO BERGONZO (FOTO DELL'AUTORE, 2022)

↖ [07]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: FRONTE INTERNO DEL PADIGLIONE D'INGRESSO CON LA SCALINATA, VISTO DAL VIALE CENTRALE. L'INTERO RIVESTIMENTO È IN PIETRA ARTIFICIALE (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↑ [08]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: LA CAPPELLA AL CENTRO DELL'AMPLIAMENTO DEI PRIMI ANNI SESSANTA (FOTOGRAFIA DELL'EPOCA CONSERVATA PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI ALZANO LOMBARDO)

↖ [09]
CIMITERO DI ALBINO CAPOLUOGO: VISTA DEL VIALE CENTRALE, CON I DUE BRACCI DI COLOMBARI AI LATI E SUL FONDO LA CAPPELLA GUFFANTI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

← [10]
CIMITERO DI LEFFE: DETTAGLIO DEL PADIGLIONE CON CAPPELLA E COLOMBARI IN STILE NEOEGIZIO (FOTO DELL'AUTORE, 2021)

↑ [11]
CIMITERO DI BERGAMO: EDICOLA FERRARI CALVI, INTERAMENTE REALIZZATA IN PIETRA ARTIFICIALE ROSSA (FOTO DELL'AUTORE, 2022)
↗ [12]
CIMITERO DI BERGAMO: L'EDICOLA ZILIOLI RAFFIGURATA NELL'ALBUM CELEBRATIVO DELLA DITTA ERNESTO PALENI (1923)
→ [13]
IL DIPINTO CHE RAFFIGURA LA SEZIONE DEL MAUSOLEO BRIOLINI DI GAZZANIGA, OPERA DI A. PANDINI (COLLEZIONE PRIVATA PANDINI)
↘ [14]
CIMITERO DI NEMBRO: IL FILARE DI CAPPELLE DI INIZIO NOVECENTO. DA SINISTRA A DESTRA L'EDICOLA BONORANDI, L'EDICOLA RUSCA, L'EDICOLA MOSCHENI, L'EDICOLA SAVOLDI, L'EDICOLA VALLI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↖ ↑ [15-16]
CIMITERO DI NEMBRO: EDICOLA BONORANDI-CHIODELLI, DETTAGLIO DELLA DIVERSA CROMIA DEI CONGLOMERATI NELLE ORNAMENTAZIONI IN PIETRA ARTIFICIALE (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

← [17]
CIMITERO DI NEMBRO: EDICOLA SAVOLDI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↓ [18]
CIMITERO DI NEMBRO: EDICOLA CRESPI, ORA CUGINI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

20

21

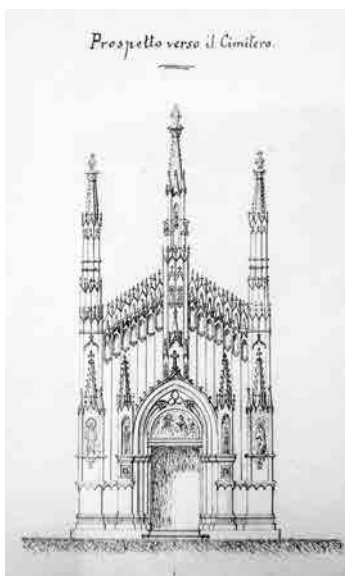
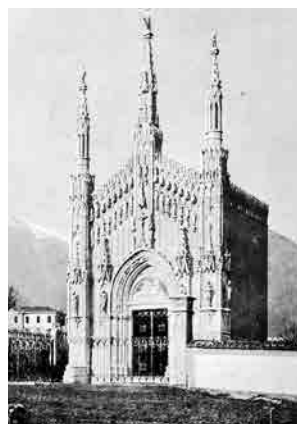
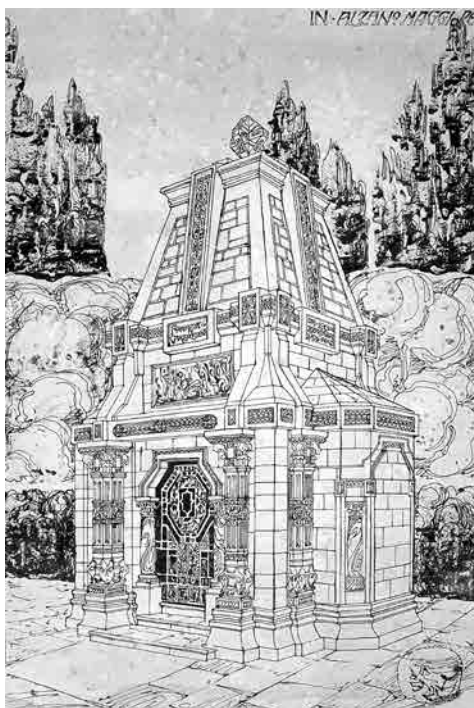
22

↑ [19]
CIMITERO DI SCANZOROSCIATE: EDICOLA PICCINELLI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

[20]
CIMITERO DI ALBINO: EDICOLA GUFFANTI (ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI ALBINO)

[21]
CIMITERO DI ALBINO: L'EDICOLA GUFFANTI RAFFIGURATA NELL'ALBUM CELEBRATIVO DELLA DITTA ERNESTO PALENI (1923)

[22]
CIMITERO DI ALBINO: EDICOLA GUFFANTI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↘ [23]
DISEGNO DI PROGETTO PER LA CAPPELLA FUNEBRE DEL CAV. CARLO PESENTI, A FIRMA LUIGI ANGELINI, 1911 (ELIOCOPIA: ARCHIVIO PESENTI CALVI DEL BELVEDERE)

↖ [24]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: EDICOLA FAMIGLIA CARLO PESENTI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↑ [25]
CIMITERO DI ALZANO MAGGIORE: EDICOLA FAMIGLIA DANIELE PESENTI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

← [26]
CIMITERO DI ALZANO SOPRA: EDICOLA FAMIGLIA AUGUSTO PESENTI (FOTO DELL'AUTORE, 2022)

↙ [27]
CIMITERO DI NEMBRO: EDICOLA MOSCHENI, IL BRUTALE INNESTO DEL PLUVIALE DI SCOLO NELL'APPARATO DECORATIVO IN PIETRA ARTIFICIALE (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↑ [28]
CIMITERO DI REDONA: PADIGLIONE DI FONDO, DETTAGLIO DELLA CONSUNZIONE DELLA MATRICE CEMENTIZIA DEL CONGLOMERATO CON CUI È REALIZZATO IL PADIGLIONE E LA FORMAZIONE DI INCROSTAZIONI CALCAREE (FOTO DELL'AUTORE, 2009)

↑ [29]
CIMITERO DI ALBINO: LA FRATTURAZIONE DEGLI ELEMENTI IN PIETRA ARTIFICIALE NELLA RECINZIONE DELL'EDICOLA GUFFANTI (FOTO DELL'AUTORE, 2023)

↓ [30]
CIMITERO DI BERGAMO: EDICOLA BERGONZO, IL DEGRADO DEL PANNELLO IN MARMO DI CARRARA DI LEONE LODI

MARIA CLAUDIA PERETTI,
ELENA FRANCHIONI

IL MONUMENTO A DONIZETTI 1897: RESTAURO E RUOLO NELLA ‘FORMA URBIS’ DEL CENTRO MODERNO DI BERGAMO

Ateneo – 7 dicembre 2022

Collocato nella piazza Cavour adiacente al teatro che porta il nome del grande compositore bergamasco, il monumento a Gaetano Donizetti ci consente di riflettere su molti temi importanti. Si tratta di un monumento che svolge un ruolo da protagonista nella scena urbana del centro cittadino sia per la collocazione che per la scala dimensionale: la sua presenza è un’iconema inconfondibile del cuore della Bergamo moderna.

A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, nell’arco di un processo temporale a cavallo di due secoli, il centro di Bergamo Bassa accoglie e dà forma alla rappresentazione della modernità, dei suoi simboli e dei suoi valori: possiamo leggerlo come un libro di pietra sulle cui pagine si sviluppa il racconto della rapida trasformazione della società orobica e del suo spazio pubblico[1].

Come punti notevoli i monumenti accompagnano il racconto di questo processo e del panorama cangiante che lo ha spinto: la loro collocazione, i loro spostamenti, a volte la loro rimozione, ci aiutano a comprendere i legami

1 Nel secolo che va dalla seconda metà dell’Ottocento alla prima del Novecento si assiste alla trasformazione radicale del ruolo urbano della Città Bassa, che diventa via via sede, oltre che delle banche e degli uffici dei principali soggetti economici, del Tribunale e delle principali Istituzioni e servizi civili, sottraendo alla Città Alta il ruolo di cuore rappresentativo di Bergamo. Il Municipio trova la sua sistemazione definitiva in Palazzo Frizzoni nel 1933, dopo essere stato ospitato tra il 1873 e il 1933 nel palazzetto di Via T. Tasso realizzato tra il 1855 e il 1858 su progetto dell’arch. F. Lodi come Palazzo della Prefettura (dal 1948 il palazzo ospita la Biblioteca comunale). Tra il 1852 e il 1854 viene costruito il Palazzo della Pretura che attualmente ospita gli Uffici comunali sul lato opposto di Piazza Matteotti rispetto a Palazzo Frizzoni. Nel 1870 in Via T. Tasso viene costruito il Palazzo della Provincia e della Prefettura, su progetto di Pierantonio Preda. Il nuovo Centro, dopo essere stato per secoli il luogo della Fiera, diventa così il luogo della rappresentatività pubblica e delle sue funzioni, mentre il commercio trova una precisa collocazione soprattutto lungo le strade che collegano in direzione est-ovest i due borghi di Pignolo e San Leonardo – Via Torquato Tasso e Via XX Settembre. Tra gli usi prevalenti rimangono comunque, emergendo così come caratteri fondativi del *genius loci*, quelli dello spettacolo e della cultura, legati alla presenza dominante del Teatro Donizetti; quelli dell’intrattenimento e del passeggio, legati all’abitudine radicata nei bergamaschi di frequentazione del Sentierone e degli spazi adiacenti; quelli delle manifestazioni e degli eventi che utilizzano a tutt’oggi, con finalità diverse, la cornice del Centro come scenario ideale per dare vita a attività transitorie, in continuità con la tradizione secolare di uso di questo luogo.

fortissimi tra la città materiale e quella immateriale, tra i simboli e le pietre, tra il paesaggio fisico e quello percepito[2].

In particolare due sono gli aspetti che ogni monumento racconta a chi lo studia e che assumono particolare importanza anche nella vicenda storica del monumento a Gaetano Donizetti oggetto di questa trattazione:

– il primo è il rapporto con ciò che lo circonda e costituisce la sua cornice percettiva sul piano fisico-spaziale: è un rapporto fondamentale nell'identità del monumento stesso che si definisce, oltre che in sé e per sé, nel dialogo col contorno fatto di edifici e di spazi aperti. Si può senz'altro affermare che lo stesso artefatto potrebbe cambiare completamente se collocato in un diverso sistema di relazioni spaziali e, viceversa, che la trasformazione del contorno percettivo può cambiare sostanzialmente l'identità dell'artefatto in sé.

– il secondo aspetto riguarda il piano simbolico e il rapporto determinante tra il monumento e la collettività: se è indiscutibile che la funzione primaria di ogni monumento è quella di comunicare un messaggio valoriale consegnandolo alla memoria dei posteri, è conseguente che il soggetto che percepisce assuma un ruolo fondamentale nel riconoscere, o meno, il messaggio che viene emesso.

Il senso di un monumento si misura sulla capacità di una comunità di interpretarlo e di comprenderlo. Oltre alla consunzione inevitabile della materia che lo compone, l'altro fattore che mina la sua permanenza è l'annebbiamento dello sguardo e della capacità di lettura.

Si entra qui nel campo della memoria collettiva e della sua labilità: la storia dei monumenti ci racconta contemporaneamente l'aspirazione all'eternità e la mutevolezza dei significati, evidenziando il peso determinante degli approcci culturali che cambiano continuamente e sempre più velocemente.

Seguendo questa linea di ragionamento meglio si delinea anche il tema della cura: manutenzione e conservazione devono riguardare sia la materia che i significati, da una parte il restauro fisico e dall'altra l'approfondimento culturale dei valori fondativi. Contemporaneamente un livello che potremmo definire medico e un livello politico in senso lato dentro cui si consolida lo scopo principale (affermato dall'art. 9 della nostra Costituzione) di mantenere in vita un patrimonio collettivo di consapevolezza sul senso e le origini del passato da cui proveniamo.

2 È molto utile ascoltare il podcast della trasmissione radiofonica ideata da Giovanni Carlo Federico Villa per Rai Radio3 nel ciclo "Statue in piazza": nella puntata *Un Sentierone per Bergamo* viene tracciata una mappa dei valori che hanno accompagnato la definizione del cuore rappresentativo della nostra città: https://www.raiplaysound.it/audio/2020/07/Statue-in-piazza--Un-Sentierone-per-Bergamo-6bf48118-3120-4db5-9633-4885d25ef7da.html (ultima consultazione dicembre 2023).

LA STORIA

Il monumento a Donizetti venne inaugurato il 26 settembre del 1897, in occasione del centenario della nascita del compositore bergamasco[3]: la grafica delle locandine stampate per l'occasione ci racconta il gusto floreale di quegli anni[4].

La celebrazione dell'anniversario comprendeva un esteso programma di iniziative volte a dare il giusto peso alla figura di un bergamasco tra i più celebri al mondo. Oltre all'installazione del monumento, che decretò la sostanziale trasformazione del ruolo dello spazio compreso tra il teatro e il vecchio municipio (oggi piazza Cavour)[5], l'altra scelta che incise profondamente sulla *forma urbis* del centro della città moderna che si stava delineando, fu la costruzione della nuova facciata monumentale del teatro progettata da Pietro Via, che trasformò completamente l'immagine dimessa e per nulla ragguardevole dell'edificio preesistente (Teatro Riccardi), come si vede nelle numerose fotografie e rappresentazioni del tempo. Fu in questa occasione che il teatro venne intitolato a Donizetti.

La facciata di Pietro Via, inaugurata nella sua interezza nel 1898, confermò l'importanza della vista frontale dell'edificio, assegnando ai due fronti laterali il ruolo decisamente secondario che contribuì a determinare il carattere ibrido e poco definito di quella che sarebbe diventata piazza Cavour. Si connotò invece come segno significativo nella costruzione della scena urbana verso il Sentierone e verso quella che, in sostituzione della settecentesca Fiera in muratura, alcuni anni dopo sarebbe diventata la città piacentiniana: in particolare il cosiddetto Quadriportico, allineandosi in posizione assiale, creò un dialogo forte tra il Teatro e Piazza Dante, definendo una prospettiva fondamentale verso la fontana del Caniana e la facciata del nuovo Tribunale.

Il monumento a Donizetti fu l'esito di un concorso nazionale a cui parteciparono 52 artisti e che dopo una prima selezione di tre concorrenti, vide vincitore il bozzetto del calabrese Francesco Jerace, membro del Consiglio Superiore di Belle Arti di Napoli[6]: il concorso venne bandito nel 1895 da un comitato costituitosi a Bergamo che raccolse anche i fondi e nominò la giuria composta dal prof. Edoardo Tabacchi (scultore), dal prof. Enrico Panzacchi (critico) e da Ettore Ferrari, scultore[7].

3 Gaetano Donizetti nasce a Bergamo il 29 novembre 1797 e qui muore a soli 50 anni l'8 aprile 1848.

4 *Bergamo: il grande secolo. Lavoro e leghe 1890-1898*, Bergamo 2000.

5 Era l'area del mercato del bestiame che poi venne trasferito nella seconda metà dell'Ottocento vicino alla Stazione in corrispondenza di quello che attualmente è Piazzale degli Alpini.

6 Carolina Brook, "Jerace, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma 2004, *ad vocem*, fornisce un'esauriente informativa, oltre che sulla biografia di Francesco Jerace, sulla bibliografia che lo riguarda.

7 Vittorio Pica, *Monumento a G. Donizetti*, "Emporium", III, 14, 1896, p. 158. L'articolo,

La fotografia del bozzetto vincitore, pubblicata in anteprima sulla rivista “Emporium” nel febbraio del 1896, mostra il gruppo scultoreo in cui il compositore sta seduto sul lato sinistro di un’esedra semicircolare, mentre in piedi, sulla destra, la musa Melopea suona melodie ispiratrici: nel complesso una composizione che rompe gli schemi classici, rigidi e simmetrici dei monumenti celebrativi in uso a quel tempo, in favore di una maggiore naturalezza generale della rappresentazione [01].

Nei fondi archivistici bergamaschi (Biblioteca Civica Angelo Mai, Archivio Commissaria dell’Accademia Carrara, Archivio Museo Donizettiano) sono conservati molti documenti che consentono di ricostruire la vicenda storica del monumento nelle diverse fasi, dall’ideazione alla realizzazione: ciò che qui interessa sottolineare rispetto ai temi evidenziati in premessa, è che il monumento che oggi vediamo non nacque come opera site specific e che la scelta della collocazione urbana venne molto discussa analizzando diverse alternative possibili.

Il rapporto col luogo, nel caso di questo monumento, si configura come percorso di adattamento reciproco delle relazioni sia spaziali che simboliche tra il contorno e l’artefatto in sé.

L’artista Jerace, interpellato dal sindaco Giuseppe Malliani per conoscere la sua opinione in merito alla scelta della localizzazione nel 1896, così si espresse:

> Nella bellissima piazza del teatro Riccardi le linee del monumento a Donizetti s’intonerebbero con gli elementi architettonici ivi esistenti. Quantunque non ci sia un progetto definitivo di sistemazione per la piazza, pure sorgerà certamente tale necessità allorquando si costruirà la facciata del teatro, così

corredato dalla fotografia del bozzetto vincitore, ricostruisce la vicenda del concorso con queste parole: “L’apposito Comitato, costituitosi in Bergamo, nel fine di erigere un monumento statuario alla memoria di Gaetano Donizetti, monumento che dovrebbe sorgere nel 1897, primo centenario della sua nascita, dopo aver raccolto, per pubblica sottoscrizione, la somma necessaria, bandì un concorso fra gli scultori italiani, chiusosi sul finire dello scorso anno, con la presentazione di 52 bozzetti. A classificare i bozzetti medesimi, il Comitato delegò, come giurati, i signori prof. Edoardo Tabacchi, indicato dagli stessi concorrenti, prof. Enrico Panzacchi ed Ettore Ferrari, i quali, con loro accurata relazione, presentarono per la scelta definitiva una terna costituita dai tre bozzetti recanti i motti*: Tu che a Dio spiegasti l’ali, Melopeja* e *Fa che devi sia che può.* Il Comitato, ricevuta una tale relazione, convocò la commissione plenaria promotrice, la quale, con 18 voti, su 21 votanti, scelse, per l’esecuzione, il bozzetto con l’epigrafe*: Melopeja,* del quale, apertasi la relativa scheda, si riconobbe autore lo scultore Francesco Jerace, membro del Consiglio Superiore di Belle Arti di Napoli. Degli altri due bozzetti, designati pure come lodevolissimi e degni in tutto dell’esecuzione, si riconobbero autori: Ernesto Bazzaro di *Tu che a Dio spiegasti l’ali* e Secchi di *Fa che devi sia che può.* Il bozzetto di Francesco Jerace, del quale, per gentile consenso dell’autore, possiamo, come primizia, offrire ai nostri lettori una riproduzione fotografica, figura, come si vede, una esedra, nella quale, a un estremo, sta seduto il grande maestro, mentre, nel mezzo, la Melopea, ossia l’arte di fare la musica, suonando, lo ispira”.

> la città inferiore si collegherà anche esteticamente alla città superiore, ottenendo una piazza monumentale. L'opera marmorea per Donizetti si collocherebbe nel recinto determinato dal palazzo di città e dal teatro Riccardi. Tale spazio adornandolo di giardini e viali, resterebbe sacro a Gaetano Donizetti[8].

La sua approvazione venne espressa considerando la vocazione del luogo a diventare una nuova piazza monumentale e quindi legata a una prospettiva di sviluppo futuro: le sue parole testimoniano contemporaneamente il clima di divenire e la mancanza, in quella data, di un progetto definitivo sul luogo e sul suo ruolo urbano.

La relazione inviata dalla Commissione al CC in data 25 giugno 1896 ci offre un utile riepilogo delle alternative esaminate per la localizzazione. Vi si legge:

> Non la piazza Pontida, dove esigenze di viabilità costrinsero a levarne un'antica fontana. Non il cosiddetto boschetto di Santa Marta dal quale innanzitutto sarebbe a levare il piccolo obelisco, ultimo segno della signoria veneta minacciandolo di grave e forse irreparabile ruina nel trasporto: dove sarebbe accorsa spesa di riduzione del giardino: dove il sottosuolo è solcato da una canalizzazione per corsi d'acqua, gravissimo intralcio ai lavori di fondazione: dove trovandosi di fronte i due monumenti, a Vittorio Emanuele e a Donizetti , così diversi nelle loro linee, essendone ne avrebbero avuto danno: ove, a detta dell'autore, mancano certi giuochi di luce indispensabili a dare risalto e vita alla scultura. Non, infine, in quel giardinetto che addossato al fianco occidentale del teatro Riccardi, colla sua macchia verdeggiante, col lieve ma ombroso viale di (*) unisce la Porta Nuova al Sentierone [...]. Che anzi il monumento, dovendo essere addossato quasi al fianco del teatro, avrebbe a sé davanti uno spazio troppo ampio e scoperto, fino all'ultimo limite del Sentierone. Resta solo a considerare il piazzale interposto tra il palazzo municipale ed il teatro[9].

La scelta della collocazione appare dettata da molteplici motivazioni in cui si mescolano criteri di carattere tecnico, economico ed estetico, sullo sfondo della necessità di contenere i tempi di esecuzione per consentire la celebrazione dell'anniversario.

Nei mesi successivi, attraverso l'interlocuzione tra la Commissione d'Ornato e l'artista[10] prende forma il progetto per la collocazione del monumento nel luogo scelto e si configura il rapporto di adattamento tra l'artefatto e il contorno urbano: "Venne così stabilito, d'accordo con l'on. Commissione d'Ornato di sistemare la piazza a giardinetto scavando nel centro un laghetto

8 Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali di Bergamo (d'ora in poi BCBg), Archivio Storico Comunale, Sezione Post-Unitaria, Strade, cart. 832.
9 *Ibidem*.
10 *Ibidem*.

da alimentarsi con le acque della roggia comunale e dove si specchierà il monumento con ottimo effetto pittoresco e pienamente adatto alla speciale conformazione dell'esedra"[11]. Lo schema planimetrico molto approssimativo allegato alla relazione della Giunta al Consiglio Comunale in data 9 marzo 1897 ci mostra il monumento in posizione centrale attorniato su tutti i lati da uno specchio d'acqua, baricentrico entro un arcipelago di aiuole piantumate di forma molto irregolare.

In data 16 marzo 1897 la Ditta Codali e Berlendis fornisce un preventivo per la formazione delle 5 aiuole piantumate e già in data 26 marzo la Giunta procede all'affidamento dell'incarico per la somma a forfait di lire 1200; i lavori, iniziati in data 28 marzo, vengono ultimati nei sei mesi successivi per consentire lo svolgimento dell'inaugurazione in data 26 settembre[12].

La necessità di ridisegnare lo spazio attorno al monumento emerge spesso negli anni successivi.

È datato 1909 il disegno di Marcello Piacentini per la trasformazione radicale del 'giardinetto' in una piazza rappresentativa in continuità con la nuova città che si sta delineando: l'architetto romano mantiene la posizione centrale del monumento, ridefinendone completamente il contorno mediante un nuovo edificio classicheggiante incastrato tra il Municipio Vecchio e il Teatro [02][13].

Sono invece del 1927 i primi disegni che Luigi Angelini dedica alla trasformazione di questo luogo, riprendendo pienamente la logica del Piacentini di realizzare una piazza in continuità con le caratteristiche morfologiche e rappresentative del nuovo centro cittadino: nella proposta angeliniana il laghetto assume la forma di uno specchio d'acqua più regolare, mentre il contorno della piazza viene completamente ridefinito attraverso l'inserimento del nuovo Palazzo delle Poste, con un sistema porticato che collega il teatro e il municipio sul fronte opposto, creando un legame forte e architettonico tra questi due edifici [03][14].

Sono molto interessanti le motivazioni che Luigi Angelini porta a sostegno della sua proposta:

> Il giardino formato or sono circa trent'anni non ha raggiunto il suo scopo. Disposto

11 *Ibidem.*
12 *Ibidem.*
13 Si veda quanto pubblicato sul sito della Rete Archivi Piani Urbanistici: www.rapu.it (ultima consultazione dicembre 2023). Oltre alla planimetria indicata, esiste un prospetto autografo di Marcello Piacentini conservato in BCBg, Archivio Angelini, Progetti, ANG.D.6153. Si tratta di una riproduzione eliografica, 347 x 590 mm. In calce, titolo, indicazione di scala (1:100), firma di Marcello Piacentini e data (dicembre 1909).
14 Luigi Angelini, *Il nuovo centro di Bergamo. Proposta di sistemazione con erezione di fabbricato nell'area tra la sede del Comune e il Teatro Donizetti*, "L'Eco di Bergamo", 29 gennaio 1927.

> tra strade non frequentate, chiuso tra pareti alte ed edifici i cui accessi prospettano su altre strade, non traversato o fiancheggiato da un'arteria di transito (ragione prima della formazione dei pubblici giardini), costruito a sud-est e a sud-ovest da fabbricati di 15 mt di altezza, è pel suo carattere stesso per nulla affatto frequentato, non avendo attrattive per una piacevole sosta.
>
> Primo punto del presente studio è stato il seguente: "Conservazione integrale del monumento Donizetti così come si trova". Secondo punto dello studio: " Disposizione nell'area del nuovo Palazzo delle Poste". Terzo punto dello studio: "Ampliamento della sede del Comune".
>
> Il lato destro della Piazzetta sarebbe occupato da un edificio privato con portici, negozi e uffici di non grandi dimensioni. La costruzione di questo fabbricato presuppone la presenza di uno spazio tra il nuovo edificio e il fianco del Teatro Donizetti: Tale spazio di circa m 9,20 sarebbe destinato a strada (pedonale); la quale dovrebbe proseguire fino alla Via Gabriele Camozzi.

Sono parole che ci raccontano molto bene la natura ibrida e contraddittoria della sistemazione realizzata nel 1897, che non presenta le caratteristiche di una piazza, ma nemmeno quelle di un giardino vero e proprio: evidenziano le criticità che, nei decenni successivi, continueranno a caratterizzare questo luogo poco frequentato e percepito come insicuro da parte dei cittadini.

È inoltre interessante notare come sia la proposta di Piacentini che quella di Angelini si basino sull'assunto di conservare il gruppo scultoreo trasformando invece il laghetto attorno ritenuto evidentemente un'appendice non adeguata.

Nel 1946, abbandonata definitivamente l'ipotesi di costruire un nuovo margine edificato della piazza, in qualità di membro della Commissione Giardini, Luigi Angelini propone di nuovo ipotesi progettuali per il miglioramento del luogo basate questa volta sul solo ridisegno delle aiuole con contorni ricondotti a una geometria più regolare e meno casuale e con la sostituzione delle bordature in roccaglie di ceppo più consone alla tipologia di giardino privato che a quella di uno spazio pubblico [04-05][15]. Ma anche queste sue ulteriori proposte non vengono realizzate.

Le cartoline e le fotografie scattate in vari anni ci offrono una panoramica di come si siano trasformati nel tempo gli elementi arborei, attraverso aggiunte e perdite e attraverso la crescita complessiva della vegetazione che, pur se priva per quanto abbiamo ricostruito di un carattere riconducibile a un impianto originario autoriale del giardino, assume via via un aspetto consolidato, caratterizzato dalla presenza di alberature in alcuni casi notevoli.

Il concorso di riqualificazione degli spazi aperti del centro piacentiniano bandito dall'Amministrazione di Bergamo nel 2017 ha chiesto ai partecipanti di ragionare ancora sul rapporto tra il monumento e il suo contorno e di

15 BCBg, Archivio Angelini, cart. 503, Giardino monumento Donizetti 1946-1948.

farlo in riferimento alla riqualificazione degli spazi aperti dell'intero ambito urbano che si estende, con caratteristiche di omogeneità, tra la chiesa di San Bartolomeo a est e le Colonne di Prato a ovest[16].

Nella definizione esecutiva del progetto da parte del team Flânerie vincitore del concorso è stato determinante il rapporto con la Soprintendenza che, sulla base del vincolo 190 decretato nel 1981, ha ritenuto imprescindibile l'immodificabilità del laghetto al contorno del gruppo scultoreo, considerandolo come parte inscindibile del monumento stesso[17].

Il team ha quindi lavorato sui temi che, per quanto sopra descritto, accompagnano la storia di questo luogo, proponendosi di eliminarne le criticità più evidenti: sostanzialmente la scelta è stata quella di trasformare le 5 aiuole in un vero giardino eliminando l'attraversamento dei vialetti in asfalto che frantumavano l'identità dello spazio, creando anche problemi di insicurezza per chi transitava e di incompatibilità con gli apparati radicali degli alberi ormai ampiamente cresciuti. Le alberature esistenti sono state interamente conservate così come l'andamento orografico del terreno che definisce la collinetta sullo sfondo del monumento. È stata inoltre molto considerato il rapporto (mai risolto negli anni precedenti) con gli edifici del teatro e dell'ex municipio individuando ai margini del giardino spazi lastricati in grado di accogliere più organicamente le funzioni e i flussi che questi due edifici attirano.

Nella soluzione realizzata il monumento assume una nuova centralità percettiva e diventa fondale scenico di una prospettiva frontale che ne conferma il ruolo iconemico lungo la passeggiata che consente fluidamente di percorrere il centro di Bergamo ora pedonalizzato [06][18].

16 Il concorso internazionale per la riqualificazione degli spazi aperti del Centro Piacentiniano è stato bandito dall'Amministrazione Comunale nel 2017, a distanza di un secolo dal concorso bandito nel 1907 per la costruzione del centro moderno di Bergamo, vinto da Marcello Piacentini col progetto *Panorama*. Nel 2018 si è aggiudicato la vittoria del nuovo concorso col progetto *Flânerie* un team di progettazione composto da 6 professionisti: Luigino Pirola (Capogruppo), Elena Franchioni, Gianluca Gelmini, Maria Claudia Peretti, Carlo Peretti, Simone Zenoni.

17 Comune di Bergamo, Inventario dei Beni culturali, ambientali e archeologici, Scheda di vincolo n. 190, Teatro e monumento a Donizetti.

18 Nella relazione tecnica del progetto del team *Flânerie* riferita a Piazza Cavour si legge: "Verrà mantenuto nella forma attuale l'insieme composto dai tre elementi: 1) monumento scultoreo a Gaetano Donizetti; 2) rilievo retrostante (collinetta verso Via Sora); 3) specchio d'acqua antistante caratterizzato da un perimetro di geometria irregolare definito da roccaglie in ceppo. È quindi stata superata l'ipotesi (individuata nelle richieste del bando di concorso) di ridisegnare lo specchio d'acqua, in favore di un approccio di manutenzione e conservazione dell'attuale.

Il progetto prevede quindi il restauro del monumento e della vasca : verranno dotati di sistema di illuminazione adeguato in sostituzione di quello esistente che è composto da un impianto a vista con corpi illuminanti di scadente qualità. Verrà inoltre mantenuto il rilievo (collinetta) che fa da sfondo al monumento con le relative alberature.

Verranno integralmente mantenute anche tutte le altre alberature esistenti, alle

IL RESTAURO DEL MONUMENTO: GRUPPO SCULTOREO

Il restauro del monumento ha avuto inizio nel maggio del 2021 e si è concluso nel novembre dello stesso anno.

La prima fase dell'intervento è consistita innanzitutto nella realizzazione delle campionature per testare il trattamento di pulitura più efficace nel rispetto delle superfici esistenti. L'esito delle prove ha dimostrato l'efficacia del trattamento che prevede l'impiego delle resine a scambio ionico come ulteriore passaggio localizzato su depositi e incrostazioni rimaste sulle superfici dopo l'impacco con soluzione satura di carbonato d'ammonio.

Gli interventi effettuati in corrispondenza del gruppo scultoreo hanno riguardato per prima cosa la rimozione temporanea delle lastre costituenti la pavimentazione dell'esedra. L'operazione è stata eseguita con mezzi manuali sfruttando le soluzioni di continuità esistenti; il sottofondo è stato quindi pulito asportando terreno e materiale di riempimento, fino ad arrivare al supporto sano costituito da elementi in cotto e grossi borlanti di fiume. È stata quindi liberata l'intercapedine che separa il fondo dell'esedra dagli elementi lapidei in granito, che sono stati correttamente posizionati tramite spinta con braccio telescopico (gli stessi risultavano dislocati a causa delle spinte interne provocate dall'azione dei cicli di gelo-disgelo). Gli elementi rimossi

quali verranno aggiunte nuove alberature nella porzione di area verso via Sora per rinforzare il margine percettivo verso la stessa allontanando il più possibile la vista del fronte edificato in anni recenti sul fondo della piazza.

La superficie a verde verrà aumentata eliminando le parti asfaltate dei vialetti di attraversamento che, attualmente, rappresentano anche un elemento di forte insicurezza nell'uso della piazza. In sostanza se adesso si può leggere lo spazio come una sommatoria di aiuole separate da fasce asfaltate, il progetto prevede di unificare tutta la parte verde creando un giardino esteso.

L'eliminazione delle zone asfaltate e l'inglobamento delle stesse nella superficie verde (depavimentazione) consentirà il massimo rispetto delle alberature esistenti e dei loro apparati radicali spesso affioranti e causa, oltre che di disgregazione delle superfici asfaltate, di sofferenza per le piante.

L'eliminazione delle parti asfaltate consentirà la creazione di un sistema urbano di drenaggio superficiale molto più efficace rispetto ai fenomeni del cambiamento climatico in corso, aumentando la superficie drenante da 1.260 mq (attuali) a 2.270 mq (di progetto).

La porzione di piazza verso il teatro Donizetti verrà riqualificata in modo tale da consentire una migliore accessibilità ai nuovi servizi del teatro per il quale è in fase di ultimazione la ristrutturazione generale che prevede l'inserimento di funzioni importanti con accesso diretto dalla Piazza Cavour.

Ugualmente la porzione di Piazza verso l'Ex Municipio Vecchio troverà nella nuova sistemazione una più forte caratterizzazione di passaggio principale per i flussi di attraversamento della piazza (prima dispersi nei vari vialetti): verrà eliminata la rampetta che attualmente consente l'accesso al piano terra dell'assessorato che sarà quindi accessibile in piano eliminando completamente le barriere architettoniche esistenti.

In posizione frontale rispetto al monumento con laghetto verrà ricavata una porzione pavimentata dove potranno svolgersi piccoli spettacoli e dove si potrà sostare percependo il monumento come fuoco importante della scena urbana".

sono stati temporaneamente posizionati e ricomposti in corrispondenza del fondo del laghetto in attesa della loro ordinata ricollocazione.

Si è quindi proceduto con la realizzazione di un nuovo massetto. L'operazione ha comportato innanzitutto il riempimento dell'intercapedine di cui sopra tramite ghiaietto e la posa di una rete elettrosaldata; quest'ultima è stata collegata a barre filettate ancorate con resina epossidica alle pietre del basamento con l'obiettivo di rendere solidale il fondo dell'esedra. È stato quindi effettuato il getto a base di calce e pozzolana e, prima del posizionamento della pietra, stesa malta cementizia bi-componente elastica.

In secondo luogo si è proceduto con l'asportazione della malta che si presentava degradata e in fase di distacco o a base di cemento, presente tra gli elementi lapidei e in corrispondenza di rappezzi.

Nello stesso tempo è stata rimossa dai materiali lapidei la vegetazione erbacea, arbustiva ed arborea, assicurandosi di eliminare l'apparato radicale.

La disinfestazione da muschi, licheni, funghi, alghe e patine biologiche è avvenuta mediante applicazione a spruzzo di biocida ad azione immediata su tutte le superfici, con particolare attenzione alle porzioni piane del manufatto. Le patine biologiche e i depositi humiferi ingialliti, fragili, secchi e/o polverulenti, sono quindi stati rimossi mediante spazzole di saggina.

Successivamente alla rimozione meccanica dei depositi, è stato eseguito un ripetuto lavaggio della superficie con acqua demineralizzata facendo ricorso all'idropulitrice a bassissima pressione.

In corrispondenza dei depositi più tenaci è stato necessario effettuare impacchi a base di sepiolite e polpa di cellulosa e carbonato d'ammonio e tramite l'impiego di resine a scambio ionico. Al termine di ogni operazione si è provveduto all'asportazione di ogni traccia di sostanza chimica ricorrendo ad un accurato risciacquo manuale con acqua deionizzata.

Una volta pulite le superfici, si è proceduto con la stuccatura dei giunti tra i conci di pietra e delle discontinuità presenti sulla superficie lapidea. Prima di tutto sono stati colmati gli spazi tra gli elementi tramite intasamento con malta a base di calce mediamente idraulica NHL 3,5 eseguito in profondità tramite iniezione o a spatola. Quindi è stata effettuata la stuccatura superficiale, applicando l'impasto in strati separati e successivi con malta a base di calce idraulica naturale NHL 2 a basso contenuto di sali. Ciò previa realizzazione di piccoli campioni di malta per la verifica del tono finale [07-14].

IL RESTAURO DEL MONUMENTO: LAGHETTO AL CONTORNO

Anche l'intervento sul laghetto intorno al monumento si è configurato come un'operazione di restauro e ha comportato pertanto la stessa attenzione e la stessa cura riservate al gruppo scultoreo.

Si è innanzitutto provveduto allo smontaggio delle due isole collocate

all'interno, con l'obiettivo di liberare completamente il fondo prima del suo consolidamento e della successiva impermeabilizzazione. I due manufatti, costituiti da sassi di diverse dimensioni, elementi lapidei di recupero e laterizi di riempimento, sono stati liberati dalle presenze arbustive, smontati e temporaneamente collocati in prossimità del cantiere, ordinati sulla base dell'isola di appartenenza e delle dimensioni.

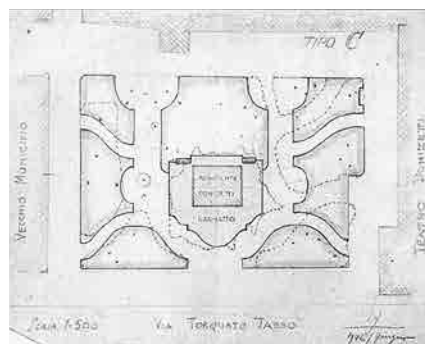
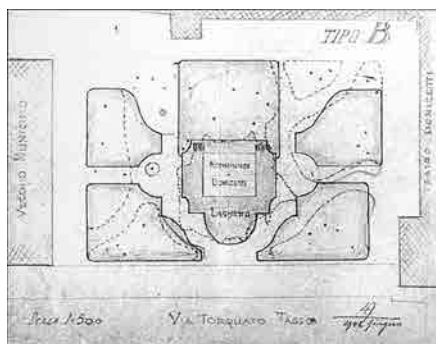
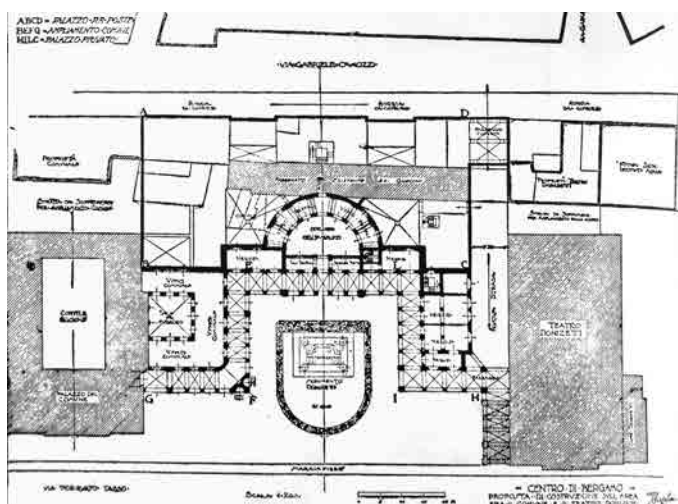
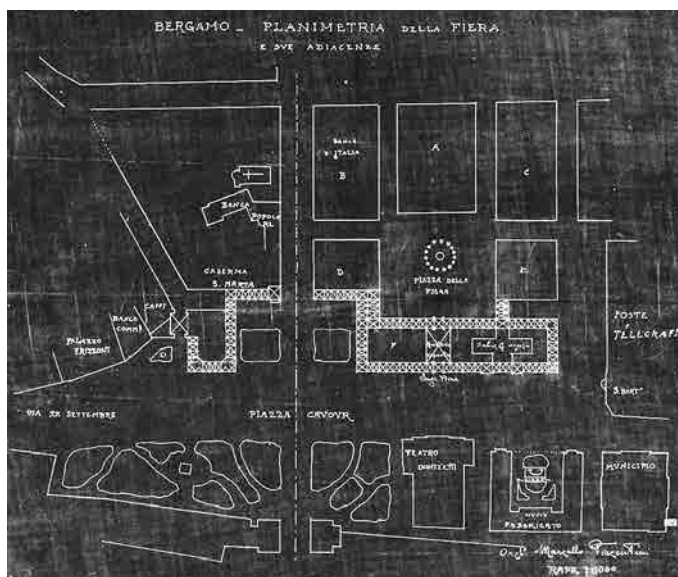
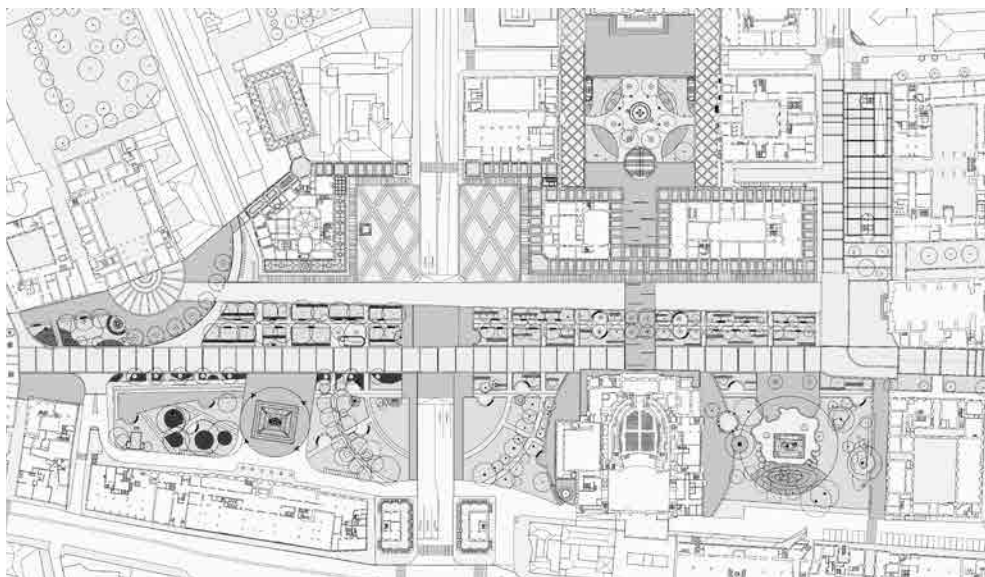
L'intervento previsto sulle roccaglie è consistito innanzitutto nell'asportazione della malta che rivestiva l'interno dei bordi e che si presentava degradata e in fase di distacco, fino ad arrivare al vivo dell'apparecchio murario in mattoncini. L'operazione è stata eseguita con mezzi meccanici di modeste dimensioni ed è terminata con la pulizia del supporto a mezzo di idropulitrice e spazzole di saggina, con lo scopo di allontanare dalla muratura tracce di sporco e residui polverulenti. In corso d'opera è stato necessario ricorrere ad operazioni di scuci-cuci in corrispondenza di tutte le porzioni di muratura compromessa.

Una volta pulito e consolidato il paramento si è proceduto con la stesura di malta strutturale e rete, al fine di restituire continuità al paramento e preparare il supporto alla successiva impermeabilizzazione.

Contemporaneamente è stato pulito il fondo e il supporto è stato regolarizzato integrando tutte le soluzioni di continuità tramite malta cementizia.

In corrispondenza dei bordi interni del laghetto fino al filo inferiore della roccaglia e sul fondo del laghetto sono infine state applicate due mani di un prodotto impermeabilizzante a base di calce, flessibile, resistente ai raggi UV, agli agenti atmosferici e ai ristagni d'acqua [15-20][19].

19 I restauri descritti sono stati effettuati nel 2021 dall'impresa Silvia Baldis Restauri.

↑ [01]
FOTOGRAFIA DEL BOZZETTO DI FRANCESCO JERACE VINCITORE DEL CONCORSO NEL 1896
↗ [02]
PLANIMETRIA COL PROGETTO DI MARCELLO PIACENTINI PER L'INSERIMENTO DI UN NUOVO EDIFICIO A CORNICE DEL MONUMENTO A GAETANO DONIZETTI (1909)
→ [03]
PLANIMETRIA COL PROGETTO DI LUIGI ANGELINI PER LA SISTEMAZIONE GENERALE DELLA PIAZZA ATTORNO AL MONUMENTO DI GAETANO DONIZETTI (1927)
↘ [04-05]
PROPOSTE DI LUIGI ANGELINI PER IL RIDISEGNO DELLE 5 AIUOLE ATTORNO AL MONUMENTO DI GAETANO DONIZETTI (1946)

↑ [06]
PLANIMETRIA GENERALE DEL PROGETTO FLÂNERIE VINCITORE DEL CONCORSO PER LA RIQUALIFICAZIONE DEGLI SPAZI APERTI DEL CENTRO DI BERGAMO BASSA, BANDITO DALL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE NEL 2017

↖ [07]
GLI ELEMENTI DELL'ESEDRA, UNA VOLTA RIMOSSI, SONO STATI TEMPORANEAMENTE COLLOCATI IN CORRISPONDENZA DEL FONDO DEL LAGHETTO IN ATTESA DELLA LORO RICOLLOCAZIONE

← [08]
IL FONDO DELL'ESEDRA, LIBERATO DAL TERRICCIO E DAGLI ELEMENTI DI RIEMPIMENTO IN MATERIALE MISTO, SI È RIVELATO ESSERE COSTITUITO DA ELEMENTI IN COTTO E GROSSI BORLANTI DI FIUME

↑ [09]
TASSELLO DI PULITURA SUL MARMO TRAMITE IMPACCHI

↗ [10]
TASSELLO DI PULITURA SUL GRANITO TRAMITE IDROPULITRICE A BASSISSIMA PRESSIONE

→ [11]
INTASAMENTO CON MALTA A BASE DI CALCE IDRAULICA ESEGUITO IN PROFONDITÀ

↘ [12]
STUCCATURA DI SUPERFICIE IN CORRISPONDENZA DEL MARMO

↑ [13]
FRONTE EST DEL MONUMENTO DOPO LE FASI DI PULITURA E STUCCATURA

← [14]
FRONTE NORD-OVEST DEL MONUMENTO DOPO LE FASI DI PULITURA E STUCCATURA

↙ [15]
PORZIONE DI ROCCAGLIA PRIMA DEL RESTAURO

↓ [16]
ASPORTAZIONE DELLA MALTA CHE RIVESTIVA L'INTERNO E L'ESTERNO DEI BORDI E CHE SI PRESENTAVA DEGRADATA E IN FASE DI DISTACCO

↑ [17]
ASPORTAZIONE DELLA VEGETAZIONE E SMONTAGGIO DELLE ISOLE ALL'INTERNO DEL LAGHETTO
↗ [18]
STESURA DELLA MALTA STRUTTURALE CON RETE LUNGO I BORDI
→ [19]
REGOLARIZZAZIONE DEL FONDO TRAMITE INTEGRAZIONE DI TUTTE LE SOLUZIONI DI CONTINUITÀ CON MALTA CEMENTIZIA
↘ [20]
STESURA DEL RIVESTIMENTO ELASTICO BI-COMPONENTE IN CORRISPONDENZA DEI BORDI

GIOVANNI
CAVADINI

PREGEVOLI ESEMPI DI ARTE SCULTOREA NEL CIMITERO DI BERGAMO. UNA GALLERIA FOTOGRAFICA

Ateneo – 7 dicembre 2022

L'Arte scultorea a Bergamo nell'ultimo secolo e nel presente, se si esclude il clamoroso "Caso Manzù", che merita una trattazione a parte, ha avuto come interpreti buoni ed ottimi artisti, talora assurti alle ribalte nazionali od internazionali. La nostra città e la sua provincia hanno dato i natali ad una cospicua schiera di scultori, tra i quali hanno raggiunto l'eccellenza solo quelli che hanno maturato uno stile personale. Sono infatti questi artisti che più frequentemente sono stati richiesti per la realizzazione di manufatti in bronzo ed in marmo, appartenenti all'arte funeraria. I committenti, ritenendo che la "bergamaschità" fosse una garanzia, li hanno scelti per la esecuzione di opere, che per essere eseguite necessitavano non solo di creatività ma anche di buon cuore. Ne cito alcuni: Giuseppe Siccardi, Nino Galizzi, Gianni Remuzzi, tutti nati nel XIX secolo, che a buon diritto possono fregiarsi del titolo di "maestri"; Elia Ajolfi, Stefano Locatelli, Ferruccio Guidotti, Pietro Cattaneo, i più richiesti. Una menzione speciale va a Pietro Brolis per la splendida esecuzione della Via Crucis nella Chiesa di Ognissanti.

Il Cimitero di Bergamo, non possedendo la nostra città un museo dedicato specificatamente alla scultura, è così divenuto e si presenta come il più importante parco espositivo di opere scultoree, eseguite prevalentemente da artisti locali; l'obbligatoria tematica del "ricordo" non le ha invero penalizzate, perché prezioso frutto di creatività diverse. Una ghiotta opportunità si offre quindi ai cittadini bergamaschi, sperando che venga recepita.

La datazione delle opere presenti, tranne rari casi, non precede la data di nascita del Cimitero (1900-1904) e il suo pieno utilizzo (dal 1915); si può affermare dunque che le sculture appartengono ad un ragguardevole arco di tempo di circa 120 anni. Una quantità di tempo importante non solo quantitativamente, ma soprattutto qualitativamente, perché l'arte in tale periodo si è modificata celermente: la scultura come la pittura ha subito modifiche sostanziali. Per saperne di più sulla storia della scultura a Bergamo nell'ultimo secolo, consiglio la lettura di due volumetti redatti da Marcella Cattaneo[1]: una sintetica storia della scultura a Bergamo (come recita il sottotitolo) sapientemente suddivisa, per sottolineare due periodi successivi ma assai

1 Marcella Cattaneo, *Immaginario plastico. Storia della scultura a Bergamo*, Montichiari 2010-2011, 2 voll.

diversi dell'arte contemporanea. Per conoscere poi non solo la committenza e l'ubicazione delle tombe, ma anche le valenze estetiche ed alcune note storiche, suggerisco la lettura di un altro prezioso libretto redatto da Valentina Raimondo[2].

La serie di immagini fotografiche che segue riproduce, tra le tante, alcune eccellenze scultoree presenti nel nostro Cimitero. La fotografia sa infatti, meglio di qualsiasi altro mezzo, polarizzare l'attenzione dello spettatore sulle opere d'arte, ingigantendone l'importanza e favorendo bilateralmente la nascita di un intima comunicazione emotivo - estetica. Spero che la visione di queste immagini possa catturare l'interesse, divenendo uno stimolo subliminale capace di condurre alla realizzazione di una visita in loco.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Attilio Gobbi, *1896 – Il nuovo Cimitero. Incentivo monumentale per la crescita urbana*, "Hinterland", 25, 1983, pp. 42-46
- Amanzio Possenti, *Il Cimitero Civico di Bergamo*, Bergamo 1999
- Valentina Raimondo, *Arte e architettura nel Cimitero di Bergamo*, Bergamo 2018.
- Maria Cristina Rodeschini Galati (a cura di), *Arte a Bergamo dal 1945 al 1959*, catalogo della mostra, Bergamo 2001
- Maria Cristina Rodeschini Galati (a cura di), *Arte a Bergamo dal 1960 al 1969*, catalogo della mostra, Bergamo 2002
- Maria Cristina Rodeschini Galati (a cura di), *Arte a Bergamo dal 1970 al 1981*, catalogo della mostra, Bergamo 2003
- Tancredi Torri, *Cimiteri e tombe monumentali della Città di Bergamo nel corso dei secoli*, "Archivio Storico Lombardo", X, 1960, pp. 167-183.
- Simona Viganò, *L'arte di ricordare. Architettura e scultura nel Cimitero di Bergamo (opere dal 1945 al 1959)*, "Rivista di Bergamo", 29, 2002, pp. 91-95
- Simona Viganò, *L'arte di Ricordare. Architettura e scultura nel Cimitero di Bergamo (opere dal 1960 al 1969)*, "Rivista di Bergamo", 33, 2003, pp. 108-113.
- Simona Viganò, *L'arte cimiteriale tra culto e memoria. Percorso attraverso i monumenti cimiteriali (opere dal 1970 al 1981)*, "Rivista di Bergamo", 37, 2004, pp. 122-127.

2 Valentina Raimondo, *Arte e architettura nel Cimitero di Bergamo*, Bergamo 2018.

[01]
ERNESTO BAZZARO (MILANO, 1859-1937), GRUPPO SCULTOREO, FAMEDIO DESTRO
[02]
ERNESTO BAZZARO, GRUPPO SCULTOREO, FAMEDIO SINISTRO
[03]
PIETRO BROLIS (BERGAMO, 1920-1978), VIA CRUCIS: CROCIFISSIONE, CHIESA OGNISSANTI
[04]
PIETRO BROLIS, VIA CRUCIS: MORTE, CHIESA OGNISSANTI
[05]
PIETRO BROLIS, VIA CRUCIS: DEPOSIZIONE, CHIESA OGNISSANTI
[06]
ELIA AJOLFI (BERGAMO, 1916-2001), SUORE IN CAMMINO, TOMBA PISONI-GABRIELI
[07]
ELIA AJOLFI, UOMO SEDUTO, TOMBA ZANGA
[08]
ELIA AJOLFI, CICOGNE, TOMBA BELOTTI
[09]
SANDRO ANGELINI (BERGAMO, 1915-2001), ELEMENTI FISICO-CHIMICI, CAPPELLA NATTA
[10]
GIOVANNI AVOGADRI (BERGAMO, 1885-1971), MADONNA E SAN GIOVANNI, TOMBA SIGNORELLI

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

12

13

15

17

14

16

[11]
PIETRO BROLIS, DARSI LA MANO, TOMBA GUIDOTTI

[12]
PIETRO CATTANEO (BERGAMO, 1929-2003), MORTE E RESURREZIONE, CAPPELLA GOISIS

[13]
PIETRO CATTANEO, TITOLI EVENTI, TOMBA ZUCCHELLI

[14]
PIETRO CATTANEO, COLOMBE, TOMBA GALATA

[15]
GREGORIO CIVIDINI (MARTINENGO, 1951-2023), MATERNITÀ, TOMBA MARCHESI

[16]
GINO COSENTINO (CATANIA, 1916-MILANO 2005), GIOVANI ABBRACCIATI, CAPPELLA LIGABUE

[17]
FRANCO DAVERIO (ERBA, 1917-1999), CROCEFISSO, TOMBA ZAPPA

[18]
NINO GALIZZI (BERGAMO, 1891-1975), VOLTO, TOMBA GALIZZI

[19]
GIANNI GRIMALDI (CREVALCORE, 1930-2023), DEPOSIZIONE, TOMBA LUSTRO

[20]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), BAMBINA, TOMBA CANOVA

[21]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), MATERNITÀ, TOMBA DONADONI

[22]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), MADONNA E BAMBINO, TOMBA GUIDOTTI

[23]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), DONNA CON MASCHERE, TOMBA MASSERINI

[24]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), DEPOSIZIONE, TOMBA MINETTI

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

[25]
FERRUCCIO GUIDOTTI (BERGAMO, 1921-2012), ANNUNCIAZIONE, TOMBA BOSCO

[26]
GIOVANNI MANZONI (BERGAMO, 1896-1970), MADONNA ADDOLORATA, TOMBA RECALCATI (EX CATTANEO)

[27]
GIACOMO MANZÙ (BERGAMO 1908-ARDEA 1991), VASO “A PIO”, TOMBA MANZÙ

[28]
ERNESTO PALENI (BERGAMO, 1848-1907), IL DONO, TOMBA BERNERI

[29]
CARLO PREVITALI (BERGAMO 1947), RESURREZIONE, TOMBA VITARI

[30]
GIANNI REMUZZI (BERGAMO, 1894-1951), GESÙ DEPOSTO, TOMBA REMUZZI

[31]
GIANNI REMUZZI (BERGAMO, 1894-1951), ENRICO RASTELLI, TOMBA RASTELLI

[32]
EGIDIO SARTORI (BERGAMO, 1942), INCONTRO SULL'ERBA, TOMBA BONALUMI
[33]
EGIDIO SARTORI (BERGAMO, 1942), GLOBO SU BINARI, TOMBA PANZA-PASTORI
[34]
EGIDIO SARTORI (BERGAMO, 1942), CERCHIO DELLA VITA, TOMBA BADOGLIO
[35]
GIUSEPPE SICCARDI (ALBINO 1883-BERGAMO 1956), LA GLORIA, TOMBA BIANCO
[36]
FRANCESCO SPANGHERO (TRIESTE 1892-BERGAMO 1945), IL RIPOSO DEL FORGIATORE, TOMBA MAZZOLENI
[37]
FRANCESCO SPANGHERO (TRIESTE 1892-BERGAMO 1945), IL TEMPO E LA VITA, TOMBA MOROSINI (EX AZZOLA)
[38]
FRANCESCO SPANGHERO (TRIESTE 1892-BERGAMO 1945), DEPOSIZIONE, TOMBA GOTTI-MAZZOLENI
[39]
TOBIA VESCOVI (ZANDOBBIO 1894-BERGAMO 1978), FAMIGLIA, FEDE E LAVORO, CAPPELLA CORONA

32

33

34

35

36

37

38

39

CARLOTTA COCCOLI

PRESERVARE L'IDENTITÀ: IL CENTRO STORICO DI BRESCIA NEL SECONDO DOPOGUERRA.

PERMANENZE E TRASFORMAZIONI NEL PIANO DI RICOSTRUZIONE

Ateneo – 14 dicembre 2022

INTRODUZIONE

La vicenda della ricostruzione del centro storico di Brescia, ampiamente devastato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, è assimilabile a quella di molte altre città italiane, che alla fine del conflitto si trovarono ad affrontare una serie di complessi e urgenti problemi, primo fra tutti quello di garantire una casa ai tanti cittadini le cui abitazioni erano state rese inagibili o distrutte[1].

Si tenterà quindi una sintesi della vicenda della ricostruzione, con il particolare intento di comprendere se e come fu posta attenzione al tema della conservazione dell'identità e del carattere del nucleo più antico della città, la zona più colpita dai bombardamenti.

In premessa non può eludersi una breve sintesi con alcuni dati utili per inquadrare le dimensioni della questione: durante la Seconda guerra mondiale, Brescia risultò – dopo Milano – la seconda città più devastata in Lombardia, a causa sia della sua posizione geograficamente strategica, sia della presenza di importanti snodi infrastrutturali e impianti legati all'industria bellica. Dal febbraio 1944 all'aprile 1945 subì infatti numerosi bombardamenti aerei anglo-americani che si concentrarono nella zona della stazione ferroviaria e nella parte sud-occidentale del nucleo storico compreso entro il circuito delle mura venete. Dei circa 165.000 abitanti totali del Comune di Brescia, 120.000 risiedevano nel centro della città, dove la percentuale di danneggiamenti dei locali d'abitazione superò il 35% del totale, col risultato che quasi 6.000 famiglie si ritrovarono senza più una casa[2] [01].

Con queste premesse, Brescia entrò a pieno titolo nel novero dei comuni

1 Osanna Fantozzi Micali, *Piani di ricostruzione e città storiche 1945-1955*, Firenze 1998, pp. 14-15; Raffaella Simonelli, *Libero Cecchini ed il Piano di Ricostruzione per Volargne, 1945*, in Mariacristina Giambruno (a cura di), *Per una storia del Restauro Urbano. Piani, strumenti e progetti per i Centri storici*, Novara 2007, pp. 87-88; Elena Lolli, *Piano di Ricostruzione del capoluogo del Comune di Cecina, 1947*, in Mariacristina Giambruno (a cura di), op. cit., pp. 102-103; Emanuela Vassallo, *Il Piano di Ricostruzione di Benevento, 1945-47*, in Mariacristina Giambruno (a cura di), op. cit., pp. 109-110.

2 Gian Paolo Treccani, «Costruire, non ricostruire». Danni bellici e restauri nel nucleo antico di Brescia (1944-1954), "Storia Urbana", XXX, 114-115, 2007, p. 173.

obbligati a predisporre il cosiddetto "Piano per la ricostruzione delle zone distrutte o danneggiate", un nuovo dispositivo urbanistico introdotto dal Decreto Legislativo Luogotenenziale 1° marzo 1945 n. 154 (Legge Ruini)[3]. Pensato per affrontare la necessità contingente di ricostruire gli agglomerati urbani danneggiati – con risorse limitate e nel più breve tempo possibile – il Piano di ricostruzione si configurava come uno strumento con efficacia di piano particolareggiato limitato alle sole zone danneggiate, la cui snella procedura di stesura e approvazione sostituiva quella richiesta dalla recente Legge Urbanistica del 1942 per la formazione dei normali Piani regolatori[4]. La norma concedeva infatti ai Comuni soli tre mesi di tempo per redigere il Piano, che si riduceva a un numero limitatissimo di elaborati, consistenti in due planimetrie (la prima dimostrativa delle distruzioni e dei danni subiti dall'abitato; la seconda recante le previsioni di progetto); una relazione illustrativa delle condizioni dell'abitato e dei criteri informatori del piano e un breve compendio delle norme edilizie necessarie all'esecuzione dello stesso[5]. Questi sintetici elaborati costituivano il perno attorno al quale si sarebbero sviluppate le previsioni del Piano di ricostruzione che – per gli abitati già provvisti di un Piano regolatore approvato (come vedremo, questo era il caso di Brescia) – avrebbero dovuto essere opportunamente coordinate con quelle dello strumento più generale[6].

Come è già stato rilevato[7], rispetto agli ingenti danni che – nella maggior parte delle città italiane – avevano interessato prevalentemente i centri storici e monumentali, questi strumenti urbanistici così snelli si sarebbero dimostrati insufficienti a garantire la tutela dei monumenti, ma soprattutto dei caratteri ambientali dei nuclei urbani. Nella Legge Ruini, e ancor di più nelle successive circolari esplicative[8], si intravede tuttavia uno sforzo – ancorché troppo timido per dimostrarsi davvero incisivo – nella definizione delle linee culturali alle quali il progettista del piano avrebbe dovuto conformarsi per garantire la conservazione di questi caratteri[9].

Il primo riferimento è senz'altro legato all'iter di approvazione dei piani stessi: alla commissione tecnico-amministrativa del Provveditorato regionale

3 Decreto Legislativo Luogotenenziale 1° marzo 1945 n. 154 "Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra" (d'ora in poi D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154).

4 Osanna Fantozzi, *Il secondo dopoguerra e i Piani di Ricostruzione*, in Mariacristina Giambruno (a cura di), op. cit., p. 82.

5 D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154, art. 3.

6 Ivi, art. 1.

7 Andrea Pane, *Da vecchie città a centri storici: il contributo di Luigi Piccinato alla conservazione urbana, tra ricostruzione e primo boom economico*, "Storia Urbana", XL, 156-157, 2017, pp. 103-104.

8 Circolare del Ministero dei Lavori Pubblici 14 agosto 1945 n. 590 "Istruzioni di massima per la progettazione dei piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra" (d'ora in poi Circ. M.LL.PP. 14 agosto 1945 n. 590).

9 O. Fantozzi, op. cit., pp. 82-83.

alle Opere pubbliche (che esprimeva il proprio parere di competenza prima dell'approvazione definitiva da parte del Ministero dei Lavori pubblici) erano aggregati il soprintendente ai Monumenti o un suo delegato, e due esperti di urbanistica[10].

Nel caso lombardo, a ricoprire questo delicato ruolo vennero chiamati esperti di chiara fama: gli ingegneri Susini e Potenza e soprattutto – per quanto ci riguarda – l'architetto Ferdinando Reggiori, professionista di grande esperienza e di fiducia della Soprintendenza milanese[11], le cui posizioni circa le modalità di intervento sui centri storici colpiti dalla guerra emergono dalle parole espresse nel 1946 in merito al nuovo Piano regolatore postbellico del capoluogo lombardo: "si tratta di lavorare nella viva carne di Milano, che Milano è innanzi tutto milanese, e quindi ha certe sue inconfondibili caratteristiche degne di venir conservate, certe strade, certe piazze [...], ambienti e monumenti che non tollerano sfregi di accostamenti espressi in architetture magari quintessenziali, ma spaesate"[12].

La posizione di Reggiori richiama i criteri già evidenziati dalle Istruzioni emanate dal Ministero del Lavori Pubblici dell'agosto 1945 a specificazione della Legge Ruini, cioè la necessità che quando chiamati a governare la ricostruzione di un abitato entro il suo precedente perimetro, i Piani di ricostruzione dovessero essere improntati alla conservazione della sua struttura e del suo carattere, principio quanto mai indispensabile per il mantenimento del cosiddetto "ambiente originario" nel caso dei centri di carattere storico-artistico[13]. Ciò poteva essere garantito mantenendo per quanto possibile le strade esistenti, cosa che avrebbe consentito tra l'altro il restauro degli edifici parzialmente colpiti e il riuso delle fondazioni di quelli distrutti, risparmiando nuove opere stradali e i servizi annessi[14]. Un altro aspetto evidenziato da Reggiori assume particolare rilievo nell'ambito del più generale quadro della ricostruzione postbellica dei centri storici italiani: si tratta del rischio che l'inserimento nel tessuto urbano consolidato di edifici moderni – ancorché sovente caratterizzati da notevole qualità formale – introducesse un'anomalia rispetto al contesto di riferimento, in termini di proporzioni,

10 D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154, art. 5.

11 A Reggiori la Soprintendenza milanese aveva e avrebbe anche in seguito affidato importanti progetti, quali ad esempio il complesso restauro postbellico della basilica milanese di Sant'Ambrogio (FERDINANDO REGGIORI, *La Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, *I monumenti italiani e la guerra*, vol. 2, Firenze 1945; ID., *La rinascita della Basilica Ambrosiana*, "Bollettino d'Arte", XXXV, 1950, fasc. 3, pp. 253-259).

12 F. REGGIORI, *Passato presente futuro di Milano*, "Le vie d'Italia", LII, 6, giugno 1946, p. 444.

13 Circ. M.LL.PP. 14 agosto 1945 n. 590, capo IV.

14 A questo proposito si veda inoltre quanto evidenziato da Achille Bertini Calosso in: ACHILLE BERTINI CALOSSO, *La tutela dei monumenti e dei caratteri ambientali nei piani di ricostruzione*, "Idea", IV, 9, settembre 1948, pp. 2-3.

tipologia, linguaggio formale, materiali e colore[15]. Dello stesso avviso era anche Guglielmo De Angelis D'Ossat, allievo di Gustavo Giovannoni e futuro direttore generale per le Antichità e le Belle Arti, che in un articolo del 1946 esortava a lasciare "le esperienze e le avventure urbanistiche fuori dai vecchi centri artistici" e ad abbandonare "il desiderio di fare del nuovo ad ogni costo e di cogliere occasione del danno ricevuto per costruire in misura maggiore o più intensiva della precedente"[16].

Un secondo aspetto relativo ai Piani di ricostruzione riguardava il criterio con cui venivano selezionati i Comuni obbligati a predisporre lo strumento. Per la maggior parte si trattava di Comuni che avevano subito danni di una certa entità, ma nel caso di centri di importanza storico-artistica o dotati di particolari bellezze panoramiche, o nelle località turistiche, il Piano di ricostruzione avrebbe dovuto essere predisposto anche nel caso di distruzioni limitate[17]. Ciò a sottolineare la necessità di un disegno preordinato affinché anche interventi quantitativamente limitati non incidessero negativamente sul contesto preesistente.

Anche il problema del risanamento igienico nei centri storico-artistici – anziché con allargamenti stradali o apertura di nuove piazze, slarghi, ecc. – avrebbe dovuto configurarsi come un'attenta operazione di diradamento edilizio, evitando negli edifici da ricostruire altezze superiori a quella media dell'ambiente circostante, impedendo sopraelevazioni e anzi eliminando dove possibile quelle già esistenti[18].

In sintesi, ciò che emerge dalla normativa sono gli echi di uno spostamento d'attenzione da una tutela circoscritta alla singola emergenza monumentale all'"ambiente dei complessi edilizi che compongono la città", attraverso un atteggiamento di rispetto per gli edifici antichi non limitato a quelli più noti e importanti, ma esteso anche "a quell'architettura minore che costituisce veramente in molti casi l'ambiente"[19].

Nonostante il richiamo a principi di ordine generale che – se correttamente applicati – avrebbero consentito una ricostruzione ordinata delle città nel rispetto dei caratteri connotativi dell'abitato storico, le stesse norme contemplavano la possibilità di derogare a questi criteri per particolari esigenze di igiene, di viabilità, di estetica, di panorama, sfruttando

15 Circ. M.LL.PP. 14 agosto 1945 n. 590, capo IV.

16 Guglielmo De Angelis D'Ossat, *Problemi della ricostruzione. La salvaguardia dei centri urbani d'interesse artistico*, "Le vie d'Italia", LII, 2, febbraio 1946, pp. 114 e 117.

17 Circolare del Ministero dei Lavori Pubblici 9 aprile 1945 n. 49 "Istruzioni per l'applicazione del decreto legislativo Luogotenenziale 1° marzo 1945, n. 154, recante norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra", art. 1.

18 Circ. M.LL.PP. 14 agosto 1945 n. 590, capo IV.

19 *Ibidem.* Si veda inoltre: Amedeo Bellini, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in Lorenzo De Stefani, Carlotta Coccoli (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia 2011, p. 14.

vantaggiosamente le distruzioni belliche. Nella contingenza dell'emergenza postbellica, e nell'utopia di restituire rapidamente alle città una razionale e moderna configurazione, questa apertura diede in realtà troppo spesso adito a forzature che si configurarono in ulteriori demolizioni in aggiunta a quelle causate dalle bombe, compromettendo irrimediabilmente l'integrità di interi brani urbani. Lo stesso De Angelis D'Ossat intervenne con un accorato appello: "Basta, per carità, con le demolizioni, con gli sventramenti dei vecchi centri urbani, con le cosiddette valorizzazioni e con la subdola tattica degli isolamenti, che sempre mutano, contaminano o violentano i monumenti e il loro ambiente!"[20]

IL CENTRO STORICO DI BRESCIA FRA DISTRUZIONE E RICOSTRUZIONE

Il caso bresciano non si sottrae certo alla situazione generale, com'è evidente dall'analisi della Relazione descrittiva del Piano di ricostruzione di Brescia (1946) [21]. Nel documento è infatti esplicitato come lo scopo dello strumento fosse quello di "trarre partito dalle distruzioni e dai sinistramenti per ottenere, per quanto possibile, un miglioramento viario, igienico, estetico dell'abitato e la valorizzazione degli edifici monumentali e del culto"[22].

È utile però fare un passo indietro: come già ricordato, il decreto luogotenenziale che istituiva i Piani di ricostruzione è del 1° marzo 1945, in anticipo rispetto alla liberazione dell'Italia settentrionale, che infatti nelle ultime settimane del conflitto avrebbe vissuto un acutizzarsi dei bombardamenti. È il caso di Brescia, che la mattina del 2 marzo subì la più grave e massiccia fra le incursioni aeree sofferte fino a quel momento. Le bombe di grosso calibro sganciate da formazioni di quadrimotori sul nucleo più antico della città si abbatterono su case, palazzi, chiese, edifici pubblici e privati: "Dal centro alla zona meridionale, e dall'una all'altra delle due estreme periferie è un susseguirsi di macerie, di sventramenti, di vuoti; i molti ordigni micidiali scagliati dal cielo da un nemico feroce e bestiale hanno lacerato il cuore e le vene della città nostra, della diletta nostra Brescia"[23].

Fra gli ingenti danni provocati dall'incursione – che si sommavano a quelli che dal febbraio 1944 stavano menomando il volto storico della Leonessa – si annoveravano quelli ad alcuni dei suoi più importanti monumenti: le chiese di Santa Maria dei Miracoli, di San Francesco d'Assisi e di Sant'Afra, i palazzi Salvadego, Calzavellia, Martinengo Villagana, per citarne solo

20 G. De Angelis D'Ossat, op. cit., p. 114.

21 Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946 (Roma, Ministero dei Lavori Pubblici, Archivio RAPu, DIC s 02 1123).

22 *Ibidem.*

23 *Assassini! Assassini! Assassini! La bieca criminalità anglo-americana ha devastato il cuore di Brescia*, "Brescia Repubblicana", III, 53, 4 marzo 1945, p. 2.

alcuni[24]. Gli ordigni provocarono anche ampie devastazioni a interi isolati all'interno della cerchia delle mura venete, dove vennero "frantumate e poverizzate" numerosissime abitazioni[25].

Trascorso un solo mese dalla Liberazione, il desiderio di remissione dei danni e di rapida rinascita della città portarono il sindaco Guglielmo Ghislandi ad illustrare attraverso le pagine del neonato "Giornale di Brescia" le Direttive della ricostruzione nel Comune di Brescia[26]. Esse erano sintetizzate nello slogan "riparazione e ricostruzione", intese sia come "ristoro morale e materiale a tutte le ingiustizie", sia come restituzione alla città del "suo vero volto di anteguerra, sia dal lato edilizio sia da quello artistico vero e proprio, sia da quello del movimento e del traffico, che erano l'espressione più viva della sua vita intensa ed in continuo progresso"[27]. I danni materiali – dichiarava il sindaco – si potevano quantificare in circa 600 fabbricati distrutti, 1.500 danneggiati in modo grave o medio, e altri 4.000 danneggiati lievemente, per un totale di quasi 28.000 persone in condizioni di dover essere assistite[28]. Cumuli di macerie ingombravano le strade della città, mentre la carenza di mezzi di trasporto e materiali edili rallentavano le operazioni di sgombero, di puntellamento dei fabbricati pericolanti, di confinamento di quelli sinistrati, la riparazione dei condotti della fognatura e dell'acqua potabile, delle pavimentazioni stradali e degli edifici pubblici [02].

I problemi più seri e contingenti erano tuttavia quelli degli alloggi e della disoccupazione, "tali da imporre [...] il rinvio ad un ulteriore corso di tempo di quelli ancora più ampi e complessi per la sistemazione generale e definitiva della città", che tuttavia Ghislandi dichiarava di non voler accantonare, impegnandosi anzi ad iniziarne lo studio "per gettare, se non altro, le linee principali del futuro lavoro" [29]. Nell'estate del 1945, dunque, l'Amministrazione Comunale affidò al proprio Ufficio Tecnico il rilevamento degli edifici sinistrati e la predisposizione del Piano di ricostruzione[30], che fu studiato in continuità con le previsioni degli strumenti urbanistici precedenti, come

24 Gaetano Panazza, *I danni prodotti dalla guerra al patrimonio artistico bresciano*, "Arti Figurative", II, 1-2, marzo-giugno 1946, pp. 98-101.

25 Lodovico Galli, *Incursioni aeree su Brescia e provincia 1944-1945*, Brescia 1975, p. 41.

26 *Le direttive della ricostruzione nel Comune di Brescia esposte dal sindaco in una intervista al nostro giornale*, "Giornale di Brescia", I, 26, 28 maggio 1945, p. 2.

27 *Le dichiarazioni del sindaco Ghislandi*, "Giornale di Brescia", I, 27, 29 maggio 1945, p. 1.

28 *Ibidem.*

29 *Le dichiarazioni del sindaco Ghislandi...* cit.

30 Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione...* cit. Negli stessi mesi erano sorti il Collegio dei Capomastri e Costruttori di Brescia e Provincia e l'Ente bresciano per la ricostruzione, sodalizi che avrebbero assunto un ruolo di primo piano nel promuovere la rinascita edilizia della città (*Idee e proposte per la ricostruzione*, "Giornale di Brescia", I, 112, 7 settembre 1945, p. 2; Franco Robecchi, *Brescia fra ricostruzione e boom. Edilizia e urbanistica dal 1945 al 1965*, Roccafranca 2006, p. 33).

d'altronde esplicitamente richiesto dalla Legge Ruini[31]. Nel novembre 1945 fu poi ufficialmente nominata una commissione di esperti – presieduta dal sindaco e formata dai più qualificati tecnici cittadini – con l'incarico di esaminarne la bozza, suggerendo integrazioni e migliorie[32].

Va ricordato che lo strumento urbanistico in vigore era quello redatto dall'architetto romano Marcello Piacentini e approvato nel 1929[33]. Esso era imperniato sull'apertura di due nuove ampie arterie viarie che avrebbero tagliato la città storica in verticale e in orizzontale, intersecandosi in una nuova grande piazza centrale con funzione di cerniera [03].

Di questo grandioso progetto era stata realizzata la sola piazza della Vittoria, tramite una massiccia operazione di sventramento dell'antico e centralissimo quartiere delle Pescherie, giustificata dall'impellente esigenza di un risanamento radicale di quel quartiere, considerato degradatissimo e malsano dal punto di vista igienico e sociale [04][34].

In seguito, nel 1941, il Comune di Brescia aveva affidato al proprio Ufficio Tecnico (dotato di un'apposita Sezione Urbanistica, costituita negli anni della collaborazione con Piacentini) un nuovo progetto di Piano regolatore di massima edilizio e di ampliamento, rimasto però in sospeso per essere adeguato alla Legge Urbanistica del 1942, e in seguito arenatosi a causa della guerra.

Fu grazie a questa pregressa esperienza che nell'estate 1945 l'Amministrazione Comunale affidò al proprio Ufficio Tecnico l'incarico di redigere il Piano di ricostruzione, che fu limitato al nucleo cittadino entro le mura venete, escludendo le zone periferiche che avevano sofferto danni meno rilevanti, ed erano caratterizzate inoltre da un'edificazione molto diradata, prevalentemente industriale e rurale[35].

31 D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154, art. 1.

32 La commissione era presieduta dal sindaco avv. Guglielmo Ghislandi e formata dai seguenti membri: ing. Vittorio Montini (vicepresidente, assessore ai Lavori Pubblici); ing. Angelo Buizza; ing. Egidio Dabbeni; ing. G. Damiani; ing. Matteo Maternini; ing. Giuseppe Navarrini; geom. Edoardo Garaboldi; ing. Francesco Fantoni (ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico comunale); arch. Oscar Prati (capo Sezione Urbanistica dell'Ufficio Tecnico comunale); prof. dr. Igino Poggi (ufficiale sanitario del Comune). La Commissione fu riconfermata nel maggio 1946 con la sostituzione dell'ing. V. Montini con il nuovo assessore ing. A. Buizza. Nel periodo compreso fra l'ottobre 1945 e l'ottobre 1946 la commissione tenne 16 sedute che portarono all'introduzione di varianti e integrazioni (Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione...* cit.).

33 Per una disamina dei contenuti del piano piacentiniano si rimanda a: Gian Paolo Treccani, Franco Robecchi (a cura di), "AB. Atlante Bresciano", numero speciale di "Piazza della Vittoria", 37, 1993; Franco Robecchi, *Brescia littoria. Una città modello dell'urbanistica fascista*, Brescia 1998, pp. 79-225; Paolo Nicoloso, *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932*, in *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*, Brescia 2018, pp. 23-37.

34 Carlotta Coccoli, *Prima di piazza della Vittoria: lo sventramento del quartiere delle Pescherie*, in *Piazza Vittoria a Brescia...* cit., pp. 5-19.

35 Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione...* cit.

Il Piano di ricostruzione – che individuava quindici zone soggette a sistemazioni urbanistiche – non solo si inseriva in assoluta continuità con i precedenti, ma ambiva ad andare ben oltre la mera remissione dei danni di guerra, per portare a termine parte delle sistemazioni urbanistiche interrotte dal conflitto.

Le circostanze belliche furono infatti il pretesto per programmare nuovi diradamenti edilizi a fini igienici, rettifiche viabilistiche e "scantonamenti" necessari alla manovra dei filobus che percorrevano le strette vie del centro storico, come accadde nella fitta rete di vicoli attorno a corso Martiri della Libertà. Il risanamento edilizio nell'area di corso Cavour – pur se giustificato dai danni subiti – fu previsto soprattutto per ragioni di ordine igienico ed estetico, quale occasione per la radicale trasformazione di una "zona di edilizia assai povera". Qui la ricostruzione fu prevista "secondo il tipo intensivo aperto, cosicché anche questa zona, povera per edilizia, antigienica per la ristrettezza dei vicoli e per l'addensamento delle costruzioni possa essere sistemata con caratteristiche se non perfette almeno assai migliori di quelle preesistenti ai sinistri"[36]. La pressoché completa distruzione, all'imbocco del lato sud di vicolo Sguizzette, di "una miserissima, orribile ed antigienica casetta" soggetta a tutela della Soprintendenza solo perché di pertinenza del monumentale palazzo Monti, consentì per esempio di sfruttare l'area risultante dalla demolizione per creare "un modesto ma utile allargamento dell'imbocco del vicolo" [37].

In altri casi di danni alla cosiddetta edilizia minore, si colse l'occasione per promuovere interventi di sostituzione con fabbricati perlopiù moderni, introducendo talvolta nella città storica tipologie incongrue o di dimensioni spropositate, certo stridenti rispetto a quel carattere urbano preesistente, che le norme stesse raccomandavano di conservare. Ne sono esempio gli interventi realizzati in alcune delle aree più sensibili del centro storico, quali la piazzetta prospicente la chiesa di San Francesco d'Assisi, piazza Martiri di Belfiore e piazzetta Sant'Alessandro [05].

Non ultimo, il piano prevedeva nuove demolizioni o il divieto di ricostruzione di edifici sinistrati, per valorizzare scorci inediti di edifici monumentali o per attuare il radicale allargamento di alcune vie, come nel caso di via Tosio, che già il piano piacentiniano prevedeva di trasformare nella principale arteria di accesso da levante verso la nuova piazza della Vittoria[38].

36 *Ibidem.*
37 *Ibidem.*
38 Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione...* cit.

PRESERVARE L'IDENTITÀ. IL RUOLO DELLA SOPRINTENDENZA

Nell'ambito del travagliato iter che portò all'approvazione del Piano di ricostruzione di Brescia solo nel novembre 1950 (quando ormai – a cinque anni dalla fine del conflitto – buona parte degli edifici distrutti erano già stati ricostruiti), l'effettivo ruolo della Soprintendenza a protezione dell'identità e del carattere del centro storico non fu incisivo[39].

Dalle fonti d'archivio emerge chiaramente un'interlocuzione con l'Amministrazione e con i tecnici comunali estensori del piano, con i quali li accomunava una sostanziale convergenza di idee sulle modalità di intervento. Lo dimostrano per esempio i contenuti di un documento del settembre 1946, compilato dalla Soprintendenza e intitolato Appunti per il piano regolatore di ricostruzione della città di Brescia, da cui si evince la sostanziale adesione dell'organo di tutela ai criteri ispiratori del progetto, quali ad esempio gli allargamenti per motivi igienici dei vicoli stretti e malsani e i divieti di ricostruzione degli edifici danneggiati dal conflitto, al fine di valorizzare i principali monumenti (una nuova bella visione della cupola della chiesa della Pace; la liberazione della chiesetta di San Marco; lo scoprimento di parte del fianco del palazzetto della Camera di Commercio in corso Mameli)[40]. Anzi, il documento lamenta in alcuni casi la mancata previsione di ulteriori allargamenti, come quello che avrebbe consentito di valorizzare l'abside della chiesa di San Francesco o di favorire una migliore visione della facciata della chiesa di Sant'Afra in via Crispi[41], a dimostrare l'adesione della stessa Soprintendenza ad attardati criteri di "messa in valore" delle emergenze monumentali, a scapito dell'ambiente urbano tradizionale[42].

La Soprintendenza in quegli anni fu infatti quasi esclusivamente impegnata a condurre direttamente o a monitorare l'attività di ricostruzione dei cosiddetti monumenti nazionali, fra i quali vale la pena citare il cantiere della chiesa di Santa Maria dei Miracoli (che impegnò direttamente la Soprintendenza dal 1945 al 1963) e soprattutto la complessa vicenda di palazzo

39 Va ricordato, a questo proposito, che solo dopo il marzo 1946 a Brescia era stato istituito un ufficio distaccato della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia (con sede a Milano), con lo scopo di seguire direttamente la ricostruzione dei principali monumenti della città. Come consulente dell'ufficio (diretto dall'architetto bresciano Guido Marangoni), era stato chiamato Piero Gazzola, soprintendente ai Monumenti di Verona: GIAN PAOLO TRECCANI, CARLOTTA COCCOLI, *Piero Gazzola nella ricostruzione del patrimonio monumentale bresciano*, in Alba Di Lieto, Michela Morgante (a cura di), *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Caselle di Sommacampagna, 2010, pp. 151-152.

40 Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia, Archivio Monumenti, busta "Brescia città. PRG storici", *Appunti per il piano regolatore di ricostruzione della città di Brescia*, prot. 063, 2 settembre 1946.

41 *Ibidem.*

42 G.P. TRECCANI, op. cit., p. 167.

Salvadego, che si concluse solo all'inizio degli anni Settanta dopo un intenso lavoro di mediazione con la proprietà e i progettisti per scongiurare l'ipotesi di realizzare un moderno edificio di quindici piani fuori terra affacciato sul cortile cinquecentesco del palazzo, in sostituzione della porzione di edificio di tre piani andato distrutto[43].

Se l'esito della ricostruzione della porzione crollata di palazzo Salvadego (inaugurata solo nel 1970), può essere considerato frutto di un equilibrato compromesso [06], non così si può dire della sostituzione di numerosi edifici del centro storico con altri moderni e avulsi dal contesto di riferimento, perlopiù frutto di iniziative private condotte senza la guida di un progetto a scala urbana, unitario e di qualità.

In sostanza, ciò che emerge nel caso bresciano è l'assenza di uno strumento tempestivo ed efficace nell'indirizzare le modalità di remissione dei danni e di conservazione del carattere identitario dell'ambiente storico, oltre che di un vero dibattito culturale preliminare alle scelte del Piano di ricostruzione. Di fronte alla fisionomia assunta dalla città entro il perimetro delle mura venete nel dopoguerra, si può affermare infatti che non pochi furono gli interventi dettati perlopiù dalla necessità di rispondere all'impellente necessità di fornire alloggio ai senzatetto, recuperando il maggior numero di vani possibile, senza troppe preoccupazioni di natura formale. Non mancarono d'altronde anche a Brescia occasioni di "trarre arricchimento dalla sciagura" della guerra, privilegiando la sostituzione di edifici riparabili per sfruttare in modo intensivo aree centrali dove ricostruire senza vincoli e con la massima libertà[44] [07].

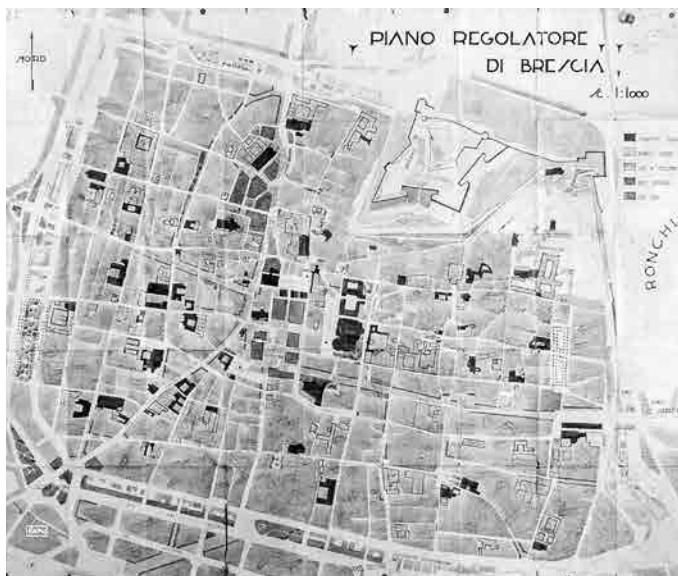
43 Carlotta Coccoli, *Il cantiere urbano di via Dante a Brescia. L'intervento di ricostruzione postbellica di palazzo Salvadego*, in Daniela Esposito, Maria Vitiello (a cura di), *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico*, Roma 2021, pp. 63-76.

44 O. Fantozzi Micali, op. cit., p. 17.

↖ [01]
BRESCIA. VEDUTA DELL'ISOLATO COMPRESO FRA VIA DANTE, VIA FRATELLI PORCELLAGA E VIA SAN FRANCESCO D'ASSISI, DEVASTATO DAL BOMBARDAMENTO DEL 2 MARZO 1945. IN BASSO A DESTRA SI NOTA UN EDIFICIO DI QUATTRO PIANI FUORI TERRA NON COLPITO DALLE BOMBE, CHE FU SOSTITUITO NEL DOPOGUERRA DA UN MODERNO PALAZZO DI OTTO PIANI, RAPPRESENTATO NELLA SUCCESSIVA FIG. 7 (ARCHIVIO PRIVATO, 457C/F.Q.II.319)

↑ [02]
BRESCIA. OPERAI COMUNALI IMPEGNATI NELL'OPERAZIONE DI SGOMBERO DELLE MACERIE IN UNA STRADA CITTADINA, CA. 1945 (ARCHIVIO PRIVATO, 371/F.Q.III.149)

↖ [03]
PIANO REGOLATORE DI BRESCIA, ARCH. MARCELLO PIACENTINI, 1929 (ARCHIVIO RAPU - 5BSC10)

← [04]
BRESCIA. VEDUTA AEREA DI PIAZZA DELLA VITTORIA, OTTOBRE 1932 (RENATO PACINI, LA SISTEMAZIONE DEL CENTRO DI BRESCIA DELL'ARCHITETTO MARCELLO PIACENTINI, "ARCHITETTURA", XI, 12, 1932, P. 653)

↑ ↗ [05]
BRESCIA. LA PIAZZA DELLA CHIESA DI SANT'ALESSANDRO. SINISTRA, DOPO IL BOMBARDAMENTO (ARCHIVIO PRIVATO, 466A/F.Q.II.328). DESTRA, LA SITUAZIONE ATTUALE, CON IL MODERNO PALAZZO REALIZZATO NEGLI ANNI CINQUANTA (FOTOGRAFIA DI F. TANGHETTI, 2023)

→ [06]
BRESCIA. L'ALA NORD DEL CORTILE CINQUECENTESCO DI PALAZZO SALVADEGO RICOSTRUITA CON UN LINGUAGGIO MODERNO MA "IN ARMONIA" CON LA PARTE SUPERSTITE DEL COMPLESSO E CON IL CONTESTO URBANO DI RIFERIMENTO, GRAZIE AL RISPETTO DELLE PROPORZIONI PREESISTENTI E ALL'UTILIZZO DI MATERIALI TRADIZIONALI (FOTOGRAFIA DI C. COCCOLI, 2021)

→ [07]
BRESCIA. IL MODERNO PALAZZO DI OTTO PIANI REALIZZATO NEL DOPOGUERRA ALL'INCROCIO FRA VIA DANTE E VIA FRATELLI PORCELLAGA, IN SOSTITUZIONE DI QUELLO RAPPRESENTATO IN FIG. 1 (FOTOGRAFIA DI F. TANGHETTI, 2023)

MAZZINI
150

CARLO SALVIONI

MAZZINI E GARIBALDI. DUE PERSONALITÀ DISCORDI

Ateneo – 21 dicembre 2022

Mazzini e Garibaldi appartenevano alla stessa generazione. Il primo era nato nel 1805 a Genova e il secondo nel 1807 a Nizza. Entrambi erano sudditi della stesso stato, il Regno di Sardegna, anche se al momento della loro nascita, sia Genova che Nizza facevano parte dell'impero francese. La stessa sorte toccò a Cavour che era nato nel 1810 a Torino. Mentre Vittorio Emanuele II, molto più giovane, era nato nel 1820 sempre a Torino, ridivenuta la capitale del Regno dopo la parentesi napoleonica. Così i quattro padri della patria provenivano tutti dallo stesso stato italiano, il Piemonte, che sarebbe stato il motore dell'unità italiana. Non certo una semplice coincidenza.

Ma torniamo a Mazzini e Garibaldi, che sono il tema del mio intervento. Su di loro vorrei ricordare il giudizio di un patriota che conosceva e stimava entrambi, il medico milanese Agostino Bertani, esponente di primissimo piano della democrazia risorgimentale, tra l'altro infaticabile organizzatore delle varie spedizioni di volontari nella campagna del 1860 in Sicilia. Il 9 novembre 1865 scriveva all'amico Carlo Cattaneo a proposito del ruolo da assegnare all'istituto parlamentare, che sia pur con tutti i suoi limiti di rappresentatività (votava solo il 2% della popolazione), riteneva fosse il solo che garantiva visibilità per la creazione di un punto di riferimento democratico, da cui si poteva sperare di "supplire alle due personalità discordi di Mazzini e di Garibaldi"[1].

Personalità discordi, dunque. Si narra che il genovese ebbe la prima percezione dello stato in cui languiva la società del suo tempo, allorché ancora giovinetto (aveva 16 anni) vide sul molo della sua città aggirarsi, in miserevoli condizioni, gli esiliati dei moti del 1821, tra cui Santorre di Santarosa, in attesa di imbarcarsi per lontani lidi. Questa visione lo commosse e in qualche modo lo convinse a dedicare la sua vita alla causa italiana. Aderì successivamente, nel 1827, alla Carboneria genovese e redasse, su commissione di questa, quel *De l'Espagne en 1829 considérée en rapport à la France*, suo primo scritto politico organico. Si trattava di un appello rivolto al re Borbone Carlo X e al Parlamento parigino perché la Francia intervenisse in Spagna per ripristinare la Costituzione abrogata nel 1823. In questo scritto, sottolinea Franco Della Peruta,

1 Eva Cecchinato, *L'epistolario di Agostino Bertani (1834-1886)*, "Rassegna Storica del Risorgimento", 1, 2021, p. 125.

> Si ritrovano motivi concettuali e spunti ideologici che anticipano quelli che saranno i fondamenti del pensiero del rivoluzionario genovese. La fede nel progresso, collegata con l'affermazione dell'esistenza di Dio; la coscienza del ruolo dell'intellettuale nella società, quando si fosse fatto esponente delle tendenze dell'opinione pubblica più avanzata; l'esaltazione della religione del martirio; il problema del rapporto masse-rivoluzione e dell'elaborazionedel programma capace di spingerle al movimento; per non dire dell'esordio, la cui apostrofe (*Sire! Si je croyais m'adresser à un roi, qui n'eut de royale que la pourpre...Mais, Sire, vous n'etes pas un roi vulgaire*) tornerà quasi testualmente alla famosa lettera a Carlo Alberto[2].

Nel corso del 1829 e 1830, in coincidenza con le giornate della Rivoluzione di Luglio a Parigi che avevano suscitato tante speranze, Mazzini, che era stato elevato al grado di Maestro dell'Ordine, lavorò con successo a guadagnare proseliti alla Carboneria in Liguria, in Lombardia e in Toscana. Ma nello stesso tempo egli andò approfondendo dentro di sé i motivi di critica nei confronti di quella setta. La timidità del programma, la segretezza, il cosmopolitismo, la complessità del rito e del simbolismo. Non è quindi da escludere che l'attività svolta dentro la struttura carbonara mirasse non soltanto a creare un gruppo dirigente omogeneo che infondesse "un po' di vita a quel corpo invecchiato"[3], ma anche a precostituire dei quadri funzionali a un nuovo più moderno e agile organismo politico. Insomma a quella Giovine Italia, alla quale è verosimile ritenere che proprio in quel tempo Mazzini cominciò a pensare anche se nelle sue *Note autobiografiche* dirà che il suo concepimento era avvenuto nei mesi della detenzione a Savona.

Arrestato il 13 novembre 1830 il genovese rimase nella fortezza della città ligure sino al febbraio 1831, quando posto dalla polizia piemontese davanti alla scelta tra il confino in un piccolo centro dell'interno e l'esilio, scelse quest'ultimo. Iniziò così la lunga vicenda del suo esulato. Cominciò allora l'intensa stagione della Giovine Italia. In essa doveva affermarsi "la fratellanza" di giovani il cui obiettivo era di avviare "la fusione, e la unione per mezzo di concessioni mutue, di tutte le Società" patriottiche, con compiti di controllo politico e di stimolo, in una prospettiva rigorosamente unitaria, del nucleo direttivo che il movimento rivoluzionario, giudicato imminente, avrebbe espresso dal suo seno. Mentre si dedicava "a corpo perduto" alla propagazione della sua nuova associazione, Mazzini redasse e stampò la celebre lettera a Carlo Alberto, il cui intento pratico era di eliminare le speranze che erano venute a crearsi in alcuni ambienti liberali con l'assunzione

2 Franco Della Peruta, *Giuseppe Mazzini dalla Giovine Italia alla Giovine Europa* in *Mazzini e...* cit., pp. 15-25.

3 Le frasi virgolettate sono tratte da Giuseppe Mazzini, *Note autobiografiche*, a cura di Roberto Pertici, Milano 1986, p. 438.

al trono di Sardegna del Carignano. Oltre il motivo occasionale, lo scritto pone l'attenzione su due rilevanti ragioni. Innanzitutto perché l'individuazione degli elementi vitali, progressivi della società, (il genio "scintilla di Dio", che pensa e dirige; la gioventù che "interpreta il pensiero" e lo traduce in azione; e la plebe "tumultuante per abito, malcontenta per miseria, onnipotente per numero") e il rapporto che tra loro veniva istituito contenevano già in embrione – nota Franco Della Peruta – quel ruolo di mediazione tra Dio e popolo spettante al genio e alle "intelligenze" e della funzione di guida a queste assegnata di derivazione sansimoniana, che sarebbe poi stata un elemento caratterizzante della declinazione mazziniana della democrazia: che non era certo quella di una democrazia diretta, ma di una democrazia "guidata", contraddistinta dal momento fortemente condizionante dell'"autorità" spettante ai migliori per "genio" e "virtù". E poi perché Mazzini con la parola d'ordine "libertà, indipendenza e unione" adottava quella piattaforma, unitaria che sarebbe diventata il cardine del suo apostolato, rafforzando così le voci antifederaliste che in quei mesi avevano levato uomini come Domenico Nicolai[4] e Filippo Buonarroti[5]. Un documento essenziale per conoscere gli orientamenti della Giovine Italia nei suoi primi mesi di esistenza è l'*Istruzione generale per gli affratellati nella Giovine Italia* nelle sue due successive redazioni (luglio 1831)[6]. Nella prima prevalgono le reminiscenze rivoluzionarie-giacobine come l'indicazione tra gli scopi dell'associazione della "più esplicita dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino". Nella seconda stesura si avvertono invece temi molto più mazziniani con un'impostazione etico-religiosa che relega in secondo piano il tema dei diritti per fare invece centro sulla legge del "dovere", la sublimazione della Giovine Italia da setta o partito in "credenza ed apostolato", in "religione" della rigenerazione della nazione italiana e la conseguente esigenza di una costante tensione delle "fibre morali", della "virtù" dei militanti, in un'intima dialettica tra " pensiero" e " azione". Vi sono poi le parole d'ordine dell'"unità" e della "repubblica" che contrastano l'idea federale che porterebbe a una frammentazione dell'unità nazionale in una congerie di sfere locali, dove sorgerebbero ambizioni piccole e grandi, favorendo il risorgere dell'aristocrazia e del privilegio. In polemica con la Carboneria viene teorizzata la necessità di un'organizzazione unitaria e coesa che produca un programma diffuso pubblicamente e senza reticenze, da cui deriva il divieto per gli affiliati di fare parte di altre associazioni. Sempre in questa seconda stesura vengono indicati altri due punti essenziali del programma mazziniano: la dittatura e la guerra per bande,

4 Angelantonio Spagnoletti, "Nicolai, Domenico", in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVIII, Roma 2013, *ad vocem*.

5 Filippo Buonarroti, *Riflessi sul governo federativo applicato all'Italia*, Lachevardiere 1833, p. 8.

6 Giuseppe Mazzini, *Istruzione generale per gli affratellati nella Giovine Italia*, Bologna 1831.

idee che verranno riprese in diverse occasioni e circostanze anche dal più famoso dei suoi adepti: Giuseppe Garibaldi, come vedremo più avanti. Mazzini affermava infatti che nella fase insurrezionale il potere doveva essere assunto da "un'autorità provvisoria, dittatoriale, concentrata in un piccol numero d'uomini", la quale a lavoro compiuto avrebbe dovuto rimettere l'incarico al "Concilio Nazionale", sorgente unica dell'autorità dello Stato. Quanto alla guerra per bande (guerra di popolo, guerra di volontari), che il genovese aveva mutuato dal suo rapporto con Carlo Bianco di Saint-Jorioz, essa era lo strumento principale con il quale condurre la guerra di liberazione nazionale, ben più efficace degli eserciti regolari.

Tra il 1831 e il 1833 il rivoluzionario genovese mise ulteriormente a punto in diversi suoi scritti, in particolare sulla rivista *Giovine Italia*[7], uscita nel 1832 a Marsiglia, i propri concetti in riferimento alle responsabilità di chi aveva condotto fino a quel momento la lotta per il riscatto della nazione, al rapporto tra la rivoluzione e le masse diseredate, all'idea di società che egli intendeva realizzare e alla forma partito da attribuire all'associazione da lui creata. Nel primo fascicolo della pubblicazione citata egli prendeva decisamente le distanze dalla vecchia direzione del movimento liberale italiano, dagli "uomini del passato" che si erano rivelati esponenti "di un sistema incapace di rigenerare una nazione caduta in fondo". E l'attacco ai dirigenti del 1820-1821 e del 1831 era reiterato qualche mese dopo nello scritto *Di alcune cause che finora impedirono lo sviluppo della libertà in Italia*, che ribadiva l'impossibilità di un accordo "tra chi insiste sulle antiche idee, e chi sente fremersi dentro le nuove"[8]. Premesso, quindi, che le responsabilità dei passati fallimenti erano dei ceti dirigenti, Mazzini pensava che il popolo, inteso sansimonianamente, come "la classe la più numerosa e la più povera" era con la gioventù il primo elemento delle rivoluzioni che dovevano essere fatte "con il popolo" e "per il popolo". Bisognava dunque elaborare parole d'ordine e programmi nuovi che valessero portare alla lotta nazionale le masse, le cui condizioni Mazzini valutava con occhio realistico e senza deformazioni consolatorie. I secoli di "servaggio" avevano stampato profondo il loro "solco sulla fronte del popolo" e la loro polvere pesava "sulla sua bandiera". Le moltitudini diseducate e corrotte non erano quindi in grado di intendere il linguaggio esclusivo delle "idee" e della "religione della patria", né potevano essere scosse dal grido "guerra al barbaro!". Per loro il barbaro era l'esattore delle tasse, il doganiere, il birro, la spia, strumenti immediati della repressione. E più della mancanza dell'indipendenza le classi subordinate si dolevano della tassa prediale, delle gabelle, della carta bollata, del prezzo

7 Le citazioni sono tratte da Mario Meneghini (a cura di), *La Giovine Italia. Nuova Edizione*, Roma 1902, p. 132.

8 Franco Della Peruta (a cura di), *Scritti Politici di Giuseppe Mazzini*, Torino 1976, p. 68.

del sale, della coscrizione, delle mille vessazioni di cui erano oggetto. E in più le rivoluzioni del precedente decennio avevano riguardato la classe media più che "l'ultima" e che la rivoluzione "non era fatta per esse, e con esse; ma senz'esse, e con il terrore anzi di risvegliarle". A causa della situazione esistente i rivoluzionari avrebbero dovuto calarsi "nelle viscere della questione sociale", far leva sugli interessi materiali, parlare alle moltitudini "una parola di diritto, di rigenerazione, di miglioramento civile e materiale", fare apostolato di repubblica, vale a dire del "governo sociale", e le istituzioni fossero volte "al meglio della classe più numerosa e più povera". In questo modo Mazzini poneva la "questione sociale" al centro della propria riflessione politica senza però dimenticare che per il genovese al primo posto veniva sempre la questione dell'indipendenza nazionale. Alla fine del 1831 aveva già infatti delineato nei suoi elementi essenziali quella visione etico-spiritualistica del problema rivoluzionario, cui sarebbe sempre rimasto fedele. Le nazioni si rigenerano materialmente solo dopo che si siano rigenerate spiritualmente. Nel rapporto tra le classi Mazzini privilegiava una visione interclassista che non solo rifiutava il "comunismo" di Filippo Buonarroti, ma anche nel rigetto di qualsiasi mutazione radicale nell'assetto della proprietà e di misure di stampo terroristico. "Aborriamo dal sangue fraterno; non vogliamo il terrore eretto a sistema; non vogliamo sovversione dei diritti legittimamente acquistati, non leggi agrarie, non violazioni inutili di facoltà individuali, non usurpazioni di proprietà". Quanto poi ai mezzi operativi per migliorare le condizioni dei ceti popolari, avviare l'epoca sociale e dell'eguaglianza, essi si concretavano in una legislazione sui testamenti e sulle successioni ereditarie che limitasse l'eccessivo cumulo della ricchezza in poche mani, in un sistema ipotecario che sottraesse la proprietà fondiaria all'immobilismo, in un riforma tributaria ispirata al criterio della tassazione del solo superfluo in modo proporzionato e progressivo, in un intervento dello Stato mirante ad assicurare "ricompense" commisurate al lavoro e in una politica di organici lavori pubblici. Negli anni che vanno dal 1831 a 1833 oltre che all'elaborazione intellettuale Mazzini si dedicò con grande impegno alla creazione di un moderno partito politico di orientamento democratico repubblicano, perché questo fu in sostanza la Giovine Italia. Certamente le difficoltà oggettive che costringevano alla clandestinità, la repressione dei governi nel 1833, il fallimento della spedizione in Savoia nel 1834, limitarono le capacità espansive dell'associazione che finì con lo scompaginarsi, ma il giudizio storico su questa esperienza non può che essere complessivamente positivo e va messo in evidenza il salto di qualità che essa rappresentò rispetto al precedente periodo delle "sette" per il movimento nazionale italiano. Ricorda ancora Franco Della Peruta:

> L'azione di Mazzini e del gruppo dirigente della Federazione "riuscì a dar vita a un'organizzazione ispirata a principi omogenei e a un programma pubblico ben

> definito, articolata in modo coeso dal centro alla periferia sulla base di congreghe provinciali (nominate da quella centrale), di ordinatori (a livello cittadino), di federati propagatori e federati semplici, che si diffuse nelle varie regioni (più al centro-nord che al sud) affiliando varie migliaia di adepti[9].

Nel 1834 era giunto il momento in cui l'organizzazione politica di Mazzini fosse messa alla prova più difficile. E cioè procedere a una vera e propria azione insurrezionale. Il 3 febbraio di quell'anno alcune centinaia di fuoriusciti italiani di fede repubblicana, rinforzati da elementi polacchi e francesi tentarono di invadere la regione della Savoia, allora facente parte del Regno di Sardegna, con il dichiarato obiettivo di far insorgere le masse contadine e far crollare il regno di Carlo Alberto. In collegamento con la rivolta in Savoia, a Genova Giuseppe Garibaldi, che aveva aderito alla Giovine Italia ed era in quel momento ufficiale della Marina Sarda, avrebbe organizzato una rivolta dei propri commilitoni con l'occupazione dell'Arsenale. La spedizione era stata finanziata da Giuseppe Mazzini con fondi raccolti tra i patrioti italiani, tra cui la principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso. Era guidata dal generale Gerolamo Ramorino, che fuoriuscito dal Piemonte dopo il fallimento dei moti carbonari del 1821, aveva acquisito nuova fama dalla sua partecipazione alla Rivolta di Novembre del 1830-1831 in Polonia. Il Ramorino però si era rivelato del tutto inaffidabile, perché aveva sperperato al gioco i soldi della spedizione, che aveva dovuto così subire due rinvii. La polizia piemontese scoprì la congiura, mentre quella svizzera bloccò la colonna polacca che avanzava sul Lemano e il Ramorino, resosi conto dell'impossibilità di proseguire nell'impresa, diede ordine alle sue truppe di ritirarsi ma non poté avvertire la colonna che proveniva da Grenoble per puntare su Les Echelles. Qui le truppe piemontesi affrontarono i fuoriusciti ricacciandoli in Francia. Il fallimento della spedizione obbligò Garibaldi a riparare a Marsiglia dove venne a sapere della sua condanna a morte nel giugno del 1834 e s'imbarcò per il Mar Nero. Garibaldi incontrò Mazzini per la prima volta proprio a Marsiglia nel 1833, allorché prestò il giuramento di adesione alla Giovine Italia, e fu, in seguito, incaricato di organizzare l'occupazione dell'Arsenale di Genova, in concomitanza con l'invasione della Savoia. Garibaldi invece nelle sue *Memorie Autobiografiche* non dice quasi nulla di quell'episodio e afferma di aver incontrato Mazzini solo nel 1848[10]. Probabilmente la riservatezza del carattere del genovese che contrastava con l'entusiasmo del nizzardo, fece sì che Garibaldi si trovasse a disagio e preferì nel suo ricordo minimizzare la circostanza. C'erano solo due anni di differenza tra i due, ma Mazzini era il Maestro, contornato dalla venerazione dei suoi adepti, mentre Garibaldi

9 Ivi, p. 93.
10 GIUSEPPE GARIBALDI, *Memorie*, con presentazione di Giovanni Spadolini, Firenze 2011, p. 151.

era un giovane marinaio autodidatta, robusto di fisico e coraggioso d'animo, ma semplice neofita dell'associazione. Tuttavia il genovese dovette subito intuire le doti del nizzardo e gli affidò il delicato incarico di partecipare, con un ruolo non certo secondario, all'insurrezione.

Entrata in crisi la Giovine Italia dopo l'insuccesso della spedizione in Savoia, Mazzini, condannato a morte dal governo piemontese il 4 novembre 1833 e rifugiato a Ginevra prima, e a Londra poi, si mise al lavoro per dare vita alla Giovine Europa. Si assisteva così per la prima volta a quel modo di reagire a un insuccesso tipico del genovese che, nell'alta coscienza della propria "missione" di rivoluzionario, pareva trarre dalle sconfitte energie e alimento per riprendere la lotta. La Giovine Europa, che iniziò la sua esistenza il 15 aprile 1834 con l'"Atto di Fratellanza" sottoscritto a Berna da rappresentanti italiani, polacchi e tedeschi, costituisce un momento di notevole importanza nella storia del movimento rivoluzionario europeo dell'Ottocento, perché essa rappresentò il primo tentativo organicamente concepito di creare un'efficiente organizzazione democratica a livello sovranazionale. Infatti, anche se la Carboneria aveva esteso le fila in vari paesi, i singoli rami erano rimasti sconnessi tra loro, e scarso successo avevano sortito gli sforzi fatti dal Buonarroti, nel periodo seguente la rivoluzione del luglio 1830 per collegare in unico centro direttivo le singole Carbonerie nazionali. Anzi, fin dall'aprile del 1834, la frizione tra Mazzini e quest'ultimo si accentuò fino all'estrema rottura sia per le note divergenze politico programmatiche, sia perché la decisione di dar vita alla Giovine Europa era stata assunta proprio in funzione anticarbonara per bloccare il piano buonarrotiano di fare dell'Alta Vendita parigina un organismo propulsore sovranazionale delle vendite dei singoli paesi. A ciò si aggiunse la "scomunica" dell'Alta Vendita della spedizione in Savoia, ma invano perché nella lotta tra le due organizzazioni già nell'aprile del 1835 la vittoria era andata a Mazzini. Nei programmi mazziniani la nuova associazione avrebbe dovuto poggiare sulla Giovine Italia, sulla Giovine Germania e sulla Giovine Polonia, l'asse portante della futura Europa dei popoli destinata a succedere a quella dei re e a sottrarre l'iniziativa alla Francia liberandosi dell'egemonia di Parigi e dell'ossequio ai principi dell'"89, accettando le teoriche dell'Associazione. E dato questo orientamento è evidente che Mazzini non considerasse la Giovine Europa come uno strumento per progettare insurrezioni a breve scadenza, ma piuttosto, quello che chiameremmo oggi un *think tank*, ossia un luogo di studio e riflessione adatto a diffondere quelle idee che avrebbero impregnato di sé l'azione quando i tempi sarebbero stati maturi. E'infatti in questi anni della Giovine Europa che il genovese portò a definizione conclusiva quella concezione del rapporto tra "intelletto" e "popolo" nella rivoluzione che, sviluppatasi sulla base di precedenti motivi di pensiero (la funzione del "genio" ecc.) caratterizzerà d'ora in avanti la democrazia mazziniana. In suo scritto del

1836 *De l'association des intelligences*[11] Mazzini considerava che l'intelletto, ossia l'insieme armonico delle *intelligences*, governava idealisticamente il mondo: era la potenza delle idee a suscitare in ultima analisi le rivoluzioni. E se anche la sua ispirazione primitiva l'intelletto la prendeva sempre dal basso, dal popolo, "dai bisogni generali, dalle viscere della società", alle *intelligences* spettava sempre un compito essenziale, quello della mediazione tra Dio e il popolo, che esse assolvevano con l'opera di purificazione e formulazione del pensiero del popolo, sorgente eterna, insieme a Dio, dei lavori dell'intelligenza. A questo atteggiamento si connetteva l'accentuazione del motivo religioso che Mazzini veniva compiendo nell'impostazione del problema della rivoluzione, chiaramente leggibile nello scritto *Fede e avvenire*[12] del settembre 1835. Bisognava restituire ai popoli il principio religioso, assente da tempo dai loro lavori, ravvivare la fede inaridita per il tradimento e l'inerzia dei capi, respingere le teoriche dell'individualismo e dei diritti per quelle del dovere, religiosamente inteso. Soltanto la fede, dunque, avrebbe potuto porre fine alla disgregazione, all'atomismo, alla disarmonia che ostacolavano il camino del partito democratico e farlo avanzare sul terreno dell'avvenire.

Garibaldi aveva avuto una formazione molto diversa da quella di Mazzini. Ricorda nelle sue *Memorie autobiografiche*: "Io ho passato il periodo dell'infanzia come tanti fanciulli, tra i trastulli, le allegrezze e il pianto, più amico del divertimento che dello studio". Figlio di una famiglia di marinai nizzardi, il padre Domenico era proprietario di una tartana con cui faceva il cabotaggio tra la Catalogna, Nizza e Genova, a quindici anni si imbarca sul brigantino "Costanza" che si appresta a partire per Odessa. Sarà mozzo. Il capitano del "Costanza", Angelo Pesante di S. Remo, è un amico di suo padre. È il primo addio alla città madre. "Ecco il mare. Ecco il mondo". In quegli anni che vanno dal 1822 fino alla metà dei '30 Garibaldi compì, prima come mozzo, poi come marinaio e infine come capitano, innumerevoli viaggi attraverso tutto il Mediterraneo e il Mar Nero, spingendosi fino a Gibilterra e alle Canarie. Toccando i vari porti egli venne in contatto con le tante comunità italiane che abitavano e lavoravano nelle nazioni che si affacciavano su quei mari. È da questi incontri, che si svolgevano lontani dai luoghi d'origine e dove le diverse provenienze regionali sfumavano, riconducendosi tutte al comune denominatore della patria italiana, che egli trasse l'ispirazione a riflettere sulle sorti del suo paese. Anche perché in quegli anni il Mediterraneo era il centro di tempeste e sommovimenti politici. Si combatteva per la libertà della Grecia dal dominio turco. È verso la Grecia che si dirigono gli esuli dei moti piemontesi del 1821. È a Missolungi che muore Lord Byron.

11 Giuseppe Monsagrati, "Mazzini, Giuseppe", in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2008, *ad vocem*.

12 Giuseppe Mazzini, *Fede e avvenire*, a cura di Giovanni Balducci, Reggio Calabria-Roma 2023.

Nel 1825 in Russia i decabristi complottano contro lo zar. Nel 1827 le flotte russa, inglese e francese sfidano la flotta turca nella baia di Navarino. Nel 1828 scoppia la guerra tra la Russia e la Turchia. Una spedizione francese sbarca in Morea. Tutta l'Europa parla della Grecia insorta, del martirio del suo popolo, dell'indipendenza che esso reclama. Il marinaio Garibaldi, che incrocia nei paraggi, ne è fortemente impressionato. E vedendo la lotta dei greci pensa che anche il popolo italiano, erede di Roma, erede della Grecia, è oppresso da una potenza straniera, l'Austria, che reprime con spietatezza ogni movimento d'indipendenza. In Italia, infatti, infierisce la repressione. A Modena, a Roma, si manda a morte. Sarà molto colpito dalla figura del martire modenese Ciro Menotti, tanto da chiamare con il suo nome il primo dei suoi figli. Nel Cilento, i rivoltosi sono sopraffatti e ventotto di loro, condannati a morte, vengono giustiziati. Intanto, col trattato di Adrianopoli del settembre 1829, la Grecia conquista la libertà. Tutti i liberali italiani esultano, sperando anche nel loro futuro successo. Garibaldi legge, si documenta, studia.

"Amante passionato del mio paese, sin dai primi anni" racconta "ed insofferente del suo servaggio, io bramavo ardentemente iniziarmi nei misteri del suo risorgimento. Perciò cercavo ovunque libri, scritti che della libertà italiana trattassero ed individui consacrati ad essa". Ed ecco l'incontro. Una sera in una bettola di Taganrog, ode parlare alcuni marinai italiani seduti al tavolo vicino. Uno dei più giovani si esprime con foga, ripetendo di far parte degli "iniziati" che sanno, coloro che han prestato giuramento e sono pronti a sacrificare la vita per la "causa". Per la prima volta Garibaldi sente di avere incontrato un "credente" che condivide la sua stessa fede. Garibaldi dirà: "Mi diede alcune notizie sull'andamento delle cose nostre. Certo non provò Colombo tanta soddisfazione alla scoperta dell'America come ne provai io al ritrovare chi s'occupasse della redenzione patria". Quel giovane, Giovanni Battista Cuneo, faceva parte della Giovine Italia. È il mese di marzo del 1833. Dopo uno sbarco a Marsiglia, Garibaldi prende contatto con molta circospezione, visto che la polizia di Luigi Filippo, è allertata, con gli amici italiani che gli parlano ancora della Giovine Italia. Riprenderà subito il mare come capitano in seconda del "Clorinda". E qui avverrà un secondo incontro, fondamentale per il resto della sua vita. A bordo trova uno strano gruppo guidato da un uomo di 34 anni. Si chiama Emile Barrault. Si dichiara discepolo di un Padre: è un sansimoniano, uno di quegli uomini convertiti dal *Nouveau Christianisme* di Saint-Simon. Predica la fratellanza, vuole fondare una nuova religione che concili la libertà dei costumi e l'eguaglianza. Lui e i suoi compagni testimoniano la crisi di una società tradizionale sconvolta dalla nascente rivoluzione industriale. Sono partigiani della non-violenza. Espulsi dalla Francia, si propongono di fondare una colonia di uomini liberi. Garibaldi è affascinato dalle idee di Barrault. Con lui, scrive,

> Noi discutemmo non solo di questioni di nazionalità, nelle quali si era chiuso sin

> allora il mio patriottismo – questioni ristrette all'Italia, discussioni di province a province – ma anche la grande questione dell'umanità. Sulle prime l'apostolo mi provò che l'uomo, il quale difende la sua patria o attacca l'altrui paese, non è che un soldato pietoso nella prima ipotesi, ingiusto nella seconda, ma che l'uomo, il quale facendosi cosmopolita, adotta l'umanità per patria e va ad offrire la spada e il sangue ad ogni popolo che lotta contro la tirannia, è più di un soldato: è un vero eroe[13].

Prima di scendere a terra Barrault donò a Garibaldi la copia del *Nouveau Christianisme* di Saint-Simon. Alla fine della sua vita movimentata e vagabonda, Garibaldi la conserverà ancora. E Victor Hugo, sintetizzando sulla figura del nizzardo, lo definirà "Uomo della libertà, uomo dell'umanità".

Della fallita insurrezione in Savoia e a Genova, abbiamo già ricordato il ruolo svolto da Garibaldi e come egli dovette riparare a Marsiglia per non essere arrestato dalla polizia piemontese. Dalla città focea si era, grazie agli amici italiani, reimbarcato per il Mar Nero. Al ritorno, essendo egli un esule condannato a morte dal governo piemontese, si accorse ben presto che la polizia francese lo teneva d'occhio e che il regime di Luigi Filippo, con la parola d'ordine "Arricchitevi" di Guizot, non faceva per lui. Decise di andarsene. E si imbarcò per Rio de Janeiro. In America del Sud trascorrerà ben 12 anni di esilio (dal 1836 e 1848), combattendo prima per la Repubblica del Rio Grande do Sul, dichiaratasi indipendente dall'impero brasiliano di Pedro II e poi come comandante della marina della Repubblica dell'Uruguay, minacciata nella sua indipendenza dal brutale dittatore argentino Rosas. Da questa esperienza trarrà lezioni di vita e di comportamento che improntaranno tutto il resto della sua esistenza. Scrive lo storico francese Max Gallo, nizzardo come l'eroe dei due mondi, a proposito di quel tempo:

> Sono la natura dell'ambiente, lo sfondo sociale e politico a contrassegnare Garibaldi durante gli anni fondamentali per la vita di un uomo, che lo vedono passare dai trenta ai quarantuno [...] dall'età dell'azione ancora giovanile a quella dei progetti meditati. Egli fa in quelle terre il tirocinio del combattimento e diventa un capo. È la che viene a trovarsi di fronte agli uomini – compagni o nemici – là che sfiora la morte, che ama, fugge e va all'assalto. È là che si entusiasma e si dispera[14].

E Garibaldi, a proposito della guerra condotta per Bento Goncalves, presidente della Repubblica secessionista del Rio Grande do Sul, scriverà con nostalgia anche di episodi di grande pericolo come la ritirata da Laguna, riconquistata dagli imperiali. Furono "bei momenti" e prosegue:

> Io marciava a cavallo con accanto la donna del mio cuore, degna dell'universale

13 G. Garibaldi, *Memorie* cit., p. 11.
14 Max Gallo, *Garibaldi. La forza di un destino*, Milano 1981, pp. 94-95.

> ammirazione [...]. E che mi importava di non avere altre vesti che quelle che mi coprivano il corpo e di servire una povera Repubblica che a nessuno poteva dare un soldo? Io avevo una sciabola e una carabina che portavo attraversata sulla sella [...]. La mia Anita era il mio tesoro, non men fervida di me per la sacrosanta causa dei popoli e per una vita avventurosa[15].

Quanto distante è l'esistenza di Garibaldi da quella di un teorico come Mazzini o quella di un funzionario oppure di un Ministro dello Stato di Sardegna, confinato in un ufficio ad esaminare con pignoleria *dossier* sui vari argomenti dell'amministrazione!

Garibaldi dirà: "La vita che si faceva in quella classe di guerra era attivissima, piena di pericoli per la superiorità numerica del nemico...ma allo stesso tempo bella e molto conforme all'indole mia, propensa alle avventure"[16]. Ma anche le avventure finiscono col pesare. Garibaldi adesso ha un figlio, Menotti, e non ha più mezzi. Decide allora con Anita di trasferirsi a Montevideo, che è un porto con tanti esuli italiani e dove può avere notizie dall'Italia, di cui non sa più nulla da tempo. E magari rientrare a Nizza. È il 1841. La famiglia Garibaldi viene accolta dalla comunità italiana e dopo un periodo in cui viene aiutata da amici e sodali, il *guerillero*, grazie anche alla fratellanza massonica, riesce a trovare qualche lavoretto per sopravvivere come agente di commercio o venditore. Ma Garibaldi non è fatto per il commercio e anche in passato questa esperienza non gli ha giovato. È un uomo d'azione e ha una notevole esperienza della guerra. Intanto la famiglia cresce. Durante i sette anni in cui Giuseppe e Anita Garibaldi, nel frattempo sposatisi in chiesa, vivranno a Montevideo nasceranno altri tre figli. Due femmine e un maschio. Rosita, Teresita e Ricciotti. L'occasione arriverà quando la Repubblica di Uruguay, aggredita dall'Argentina del dittatore Rosas e dall'uruguaiano Oribe suo alleato scacciato dal generale Rivera e che aspira a rientrare a Montevideo, subirà una cocente sconfitta della sua flotta. Allora il generale Rivera chiamerà Garibaldi ad assumerne il comando. Anche su pressione degli esuli italiani, alla ricerca di un riscatto per i tanti tentativi insurrezionali del passato falliti, Garibaldi accetterà. Il conflitto è anche complicato dalla presenza della Francia che lesa nei suoi interessi è schierata dalla parte dell'Uruguay e dalla rivale Inghilterra che manda le sue navi a sostenere l'Argentina. La stampa internazionale si interessa molto a questa guerra, in mancanza di altre in quel periodo, e la figura di Garibaldi viene esaltata su molti giornali anche con amplificazione delle sue imprese. Mazzini da Londra comprende subito l'importanza della presenza di Garibaldi sugli organi di informazione soprattutto inglesi e francesi che in quegli anni avevano molto aumentato le tirature e quindi ampliato la loro

15 G. Garibaldi, *Memorie* cit., pp. 45-46.
16 Ivi, p. 50.

influenza sull'opinione pubblica e sui governi. Fin dal 1842 aveva cominciato a parlare di lui e, presentandolo a un cospiratore come Nicola Fabrizi, lo descrisse come "uno dei migliori". Attraverso gli scritti e le lettere di Mazzini, il nome di Garibaldi circolò tra gli esuli politici di mezza Europa, rifugiati in Inghilterra, in Svizzera e in Francia. Quanto agli italiani, in cerca di un destino nazionale, più di qualsiasi altro popolo, essi desiderano trovare uomini che simboleggino la loro grandezza e le loro speranze. Basta questo per capire come accoglieranno le notizie delle prodezze di Garibaldi in Uruguay, e anche come i patrioti si serviranno del suo nome come di un'arma nella lotta contro gli oppressori. L'assedio di Montevideo durerà molti anni e Garibaldi alla guida della Legione italiana, che vestirà per la prima volta la camicia rossa, compirà atti straordinari di valore. Comincerà allora quel processo di mitizzazione dell'eroe già descritto dai primi biografi e oggi approfondito con maggior distacco da Romano Ugolini, Max Gallo, Denis Mack Smith, Alfonso Scirocco, Mario Isnenghi, Lucy Riall, Eva Cecchinato e altri. L'assedio cesserà solo nel 1851. Ma dall'Italia intanto giungevano notizie sempre più allarmanti circa la situazione ormai prossima all'insurrezione del paese. Mazzini scriveva che bisognava prepararsi alla guerra di popolo. C'era stato nel 1844 il tentativo dei Fratelli Bandiera, fallito, ma altri si preparavano. Escono testi importanti di Vincenzo Gioberti e Cesare Balbo che preconizzano una federazione di stati italiani non più soggetti all'Austria sotto la presidenza del Papa. Al trono pontificio sale Pio IX suscitando le speranze dei liberali. Nel settembre 1847 Carlo Alberto ha dichiarato: "Se mai Dio ci farà la grazia di poter intraprendere una guerra d'indipendenza, sarò io, io solo che comanderò l'esercito. Ah, che bel giorno sarà quello in cui potremo lanciare il grido dell'indipendenza nazionale". Garibaldi e Anzani, due massoni, sono a tal punto desiderosi di agire, così convinti della parte che Pio IX potrà sostenere, tanto poco settari da scrivere, il 2 ottobre 1847, a monsignor Bedini, nunzio apostolico a Rio de Janeiro, per pregarlo di trasmettere al papa l'offerta della loro spada. In realtà mettono a disposizione la Legione italiana, ponendo il patriottismo al disopra dell'anticlericalismo, di cui si misura così il carattere unicamente politico. Il messaggio trasmesso a Roma dal nunzio non ebbe risposta. Garibaldi ha ben compreso che gli eventi in Italia stanno precipitando e ha quindi deciso di partire. Per essere più libero nei movimenti dispone che Anita e i bambini lo precedano nel viaggio a Genova e poi a Nizza, accompagnati dal giovane patriota Medici. Su una nave che trasporta la Legione e che presumibilmente si butterà direttamente nella battaglia non c'è posto a bordo per una famiglia. Però a Montevideo ci sono delle difficoltà. Anzani si è ammalato e altri esitano. Ma in Italia gli avvenimenti si svolgono tanto rapidamente da far temere a Garibaldi di arrivare troppo tardi. Infine, sono solo sessantatre gli uomini "tutti giovani, tutti fatti ai campi di battaglia" ad imbarcarsi sul brigantino "Speranza", che lascia Montevideo il 15 aprile 1848. Anzani si trova a bordo

colpito dalla tubercolosi. Si issano le vele, si canta. Si comincia in coperta ad allenarsi fisicamente alle battaglie future. "Gl'illetterati erano istruiti da chi sapeva". Fraternità d'uomini uniti dalla stessa fede. "Noi marciavamo al conseguimento della brama" scrive Garibaldi "del desiderio di tutta la vita [...]. Varcammo così l'Oceano incerti sulle sorti dell'Italia". Passata Gibilterra il brigantino incrocia una nave a vapore, una delle prime a quell'epoca. Chi è a bordo si accorge che inalbera la bandiera tricolore. Forte è l'emozione in quegli uomini. Si accosta e con la voce, resa difficile da intendere per il fragore del vento e delle onde, viene chiesta la ragione di quella bandiera. La risposta è una: "l'Italia è liberata".

Tra la fine di luglio e i primi di agosto del 1848 si trovavano a Bergamo tre tra i principali protagonisti del Risorgimento. Giuseppe Garibaldi era giunto in città da Milano dove il governo provvisorio della Lombardia, diversamente dal comportamento tenuto dal re Carlo Alberto, gli aveva affidato un comando. Il compito di raccogliere volontari per difendere la regione dalle truppe austriache che, sconfitti i piemontesi a Custoza, avanzavano minacciosamente per la riconquista delle città lombarde. Erano con lui – l'eroe biondo che indossava il poncho e la camicia rossa – millecinquecento uomini e altri settecento ne stava arruolando in città, dove era ospite in casa Camozzi. Cominciava così una lunga storia di devozione dei giovani bergamaschi e di tutta una comunità per il condottiero, che sarebbe continuata durante l'intera epopea risorgimentale. "Un uomo capace di scuotere i sogni e le fantasie delle camicie rosse, di giovani e popolani, di colti e incolti, e persino di donne di ogni ceto che per lui sfidarono le convenzioni di genere e sopportarono il rischio dei loro figli e dei loro uomini che seguirono il Generale nelle imprese più difficili e rischiose". Tale già si configurava il mito di Garibaldi, per usare le parole di Zefiro Ciuffoletti. Tra i volontari garibaldini spiccava l'austera figura di Giuseppe Mazzini, arruolatosi come semplice milite, che portava lo stendardo della compagnia. Mazzini avrebbe poi preso la parola dal balcone, posto sopra la farmacia, della casa situata nell'allora piazza della Legna (oggi piazza Pontida). Nel suo discorso ai patrioti bergamaschi il rivoluzionario genovese aveva insistito perché la guerra continuasse come guerra di popolo fino alla sconfitta finale dell'Austria, dato che quella dell'esercito piemontese e dei suoi alleati aveva avuto un esito disastroso. Un concetto che avevamo conosciuto in tanti suoi scritti. Quello che non poteva non colpire l'attenzione era che a quindici anni dalla fallita insurrezione della Savoia, i ruoli tra Garibaldi e Mazzini sembravano invertiti. Adesso era il nizzardo il comandante e il genovese il gregario. Tanto aveva potuto il tempo trascorso da Garibaldi in Sud America e la gloria di eroe nazionale che gli era derivata. Terzo, ma non ultimo, presente in quelle fervide giornate dell'estate del 1848, il milanese Carlo Cattaneo, repubblicano federalista che rappresentava l'ala più radicale del governo lombardo, contraria all'annessione al Piemonte. Sappiamo poi come andò a finire. Garibaldi e i suoi uomini

si spostarono da Bergamo verso Monza e da qui in direzione di Como, dove combatterono contro gli austriaci a Luino e Morazzone per riparare nella Confederazione Elvetica.

Il 1849, con la difesa della Repubblica Romana dai soldati di Napoleone III, e le vicende che ne seguirono, creò un altro tassello del mito di Garibaldi. Il triumvirato che la reggeva, quell'"autorità provvisoria, dittatoriale, concentrata in un piccol numero d'uomini" aveva conferito il comando dell'armata a Roselli, ma in realtà il vero comandante era Garibaldi anche se qualcuno come Pisacane lo riteneva idoneo solo alla *guerilla*, alla guida di un pugno di uomini e non a comandare un esercito. Vi furono molti contrasti tra Garibaldi e i triumviri circa il modo di condurre le operazioni belliche e questo incrinerà molto i rapporti tra l'Apostolo e il Condottiero. Roma fu una sconfitta, ma la fama di Garibaldi cresceva anche di fronte all'insuccesso e la fuga dalla città eterna si colorò di tratti epici che accesero la fantasia dei patrioti. Garibaldi uscì da Roma con circa cinquemila volontari disposti a continuare la guerra contro lo straniero. Mazzini non l'aveva raggiunto. Travestito, aveva attraversato le linee e con l'aiuto del console inglese si era imbarcato per Marsiglia. Era un'impresa disperata quella dei fuoriusciti, perché erano braccati da quattro eserciti: quello francese, quello austriaco, quello spagnolo e quello napoletano. Il nizzardo si mosse con l'audacia del capo guerrigliero. Il tempo lavorava contro di lui e le popolazioni dell'Umbria e della Toscana non si sollevarono come aveva sperato, ma alcuni lo accolsero, lo protessero nonostante tutti i rischi che ciò comportava. Anita, in stato di avanzata gravidanza e ammalata l'aveva voluto seguire nonostante l'impresa apparisse sempre più disperata. Garibaldi cercava di raggiungere Venezia che ancora resisteva. Si imbarcò a Cesenatico con la moglie, i due figli e circa duecentocinquanta volontari. Appena sopra Comacchio una tempesta lo costrinse a tornare a terra. Gli austriaci catturarono centosessantadue dei suoi volontari. L'elenco dei prigionieri stilato dagli austriaci è significativo e smentisce, insieme a tanti altri altri elenchi, che conosciamo, di garibaldini delle successive imprese, il revisionismo storico di chi sostiene che il Risorgimento interessò solo i ceti medi e medio-alti della società italiana. Si trattava infatti di muratori, calzolai, contadini, fornai, sarti, servitori, stallieri in prevalenza; poi studenti, possidenti, militari, pittori. Garibaldi sfuggì miracolosamente alla cattura, ma ci fu la morte di Anita nella pineta di Ravenna e poi l'epica "trafila", prima romagnola, poi toscana che gli permise di evitare i suoi inseguitori e di raggiungere la costa maremmana per imbarcarsi a Cala Martina con i pochi che gli erano rimasti accanto, tra cui Francesco Nullo. La descrizione di questa fuga, ripetuta in lettere racconti, scritti, immagini trasformò l'odissea in un formidabile capitolo del mito di Garibaldi, eroe umano, forte e coraggioso, dotato di un fascino che andava oltre le vicende della guerra e della politica.

Dopo la fine della Repubblica Romana non restò a Garibaldi che la via

di un secondo esilio. Lasciati i figli a Nizza alle cure della madre, salpò per Tangeri e poi riprese il suo antico mestiere di marinaio. Giovan Battista e Gabriele Camozzi, suoi amici fraterni, con altri soci genovesi, costituirono una società anonima con un capitale sociale di 10.000 lire che acquistò una nave mercantile, cui fu dato il nome di "Carmen". La nave fu affidata al comando di Garibaldi, che avrebbe navigato sulla rotta tra Genova e New York. Il Generale voleva battesse bandiera italiana, ma alla fine prevalse l'idea di issare la bandiera statunitense, che le avrebbe fatto godere di maggiore considerazione. L'impresa commerciale però andò male e i Camozzi ne furono contrariati. Giovan Battista scrisse al fratello da Parigi: "avresti pure qualche dispiacere per la nave di Garibaldi. Non è un vanto ma noi siamo troppo leali per avere a che fare coi genovesi, che sai eran detti da Dante: uomini diversi di ogni costume e pien d'ogni magagna"[17]. Garibaldi non dimenticò mai l'aiuto ricevuto e chiamò Gabriele "mio fratello d'armi" e "mio protettore nella sventura". Dopo questa esperienza il Generale abbandonò nuovamente l'Italia e soggiornò a lungo all'estero e principalmente a New York lavorando come operaio nella fabbrica di candele di Meucci. Il che alimentò ancora il mito dell'uomo buono e modesto che si sapeva contentare anche di lavori umili.

Mazzini, secondo il suo costume, reagì alla sconfitta della Repubblica Romana con rinnovata energia e, tornato a Londra, pubblicò nel mese di ottobre del 1850 il primo manifesto del Comitato Centrale Europeo, firmato anche da Saffi, Saliceti, Sirtori, Montecchi e Agostani. Il manifesto si apriva col testo di una deliberazione presa ai tempi della Costituente Romana che istituiva un Comitato Italiano, inteso come organo di governo, in quanto legittimato dal voto popolare, e chiamava a sé i patrioti del '48 e del '49, rappresentanti le varie correnti democratiche. "Indipendenza, Libertà, Unificazione" ne erano lo scopo. "Guerra e Costituzione Italiana" i mezzi. Due circolari del Comitato Nazionale annunciavano il lancio di un prestito nazionale di dieci milioni di lire. Dal Comitato Italiano dipendevano altri comitati regionali che avevano sede in diverse città italiane. Tutti questi comitati avrebbero dovuto prendere direttive da quello di Londra. Si riprendeva la lotta, ma le divergenze tra le diverse idee e personalità del partito democratico portarono presto al naufragio dei Comitati, costringendo quello di Londra a pubblicare un nuovo manifesto, del 30 settembre 1851, in cui si delineava un nuovo programma economico sociale, volto da un lato a rassicurare la borghesia e dall'altro a cogliere le istanze di Ferrari e Pisacane, venendo incontro alle esigenze delle masse popolari. Il 5 febbraio 1853 scoppiarono a Milano, su istigazione di Mazzini, i moti insurrezionali che ebbero come protagonisti principalmente elementi popolari cui non erano estranee istanze socialiste.

17 Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali di Bergamo (d'ora in poi BCBg), Archivio Gamba, Lettera di Giovan Battista Camozzi a Gabriele Camozzi.

Del resto era dal 1848 che “un fantasma si aggirava per l’Europa”. Questo spaventò molti esponenti repubblicani che non parteciparono al moto, considerandolo comunque un azzardo, non essendovi le condizioni né politiche né militari per una sua buona riuscita. La repressione fu durissima e ci furono condanne a morte ed esecuzioni. Il nuovo fallimento della strategia insurrezionale di Mazzini portò a un’irrimediabile rottura nel campo repubblicano e democratico. Camozzi, nel marzo di quell’anno, definì il tentativo di Milano “l’ultima rovina del partito mazziniano”. Quadrio e Mazzini risposero con particolare durezza. Maurizio Quadrio sostenne che Camozzi, Medici e Bertani erano indeboliti dalla loro inazione di quattro anni, dai comodi della vita, dalle influenze seduttrici delle donne e dai loro lucrosi negozi. Mazzini scriveva a Giovanni Acerbi a Londra che “la renitenza in fatto di denaro è una vergogna: mi sento ribollire il sangue, quando odo a un tempo di nostri amici fucilati, strangolati con le proprie mani, feriti nella gola, bastonati, condannati a prigione a cinquanta per volta e Camozzi impiegare il denaro in case di salute e Bertani a spronarvelo di suo”. Un’epoca si era conclusa se ne apriva una nuova.

Nel 1854 Garibaldi, dopo un lungo girovagare, era ritornato a Nizza, col permesso di Cavour, per rivedere i suoi figli e sua madre. In contrasto con l’opinione di Mazzini, aveva approvato la spedizione delle truppe piemontesi in Crimea per combattere a fianco dell’Impero Ottomano, di Francia e Inghilterra contro la Russia. Poi biasima “le insurrezioni ridicole”, quelle di Mazzini, inutili e micidiali. Giudizio severo, ma dice: “Io ho tratto un insegnamento dalla mia vita avventurosa: diffidare dalle imprese disperate”. E nel contesto italiano ed europeo l’altra strada, quella che conduce all’Unità, passa per Torino. Numerosi esuli percorrono questa strada prima di Garibaldi. Come i suoi amici Camozzi o Felice Foresti, con cui ha fatto conoscenza a New York, che ritorna in Piemonte e fa da tramite tra lui e Cavour. Il 1 agosto 1857 – alcune settimane dopo la fallita spedizione di Pisacane a Sapri – nasce la Società Nazionale col proposito di raccogliere tutti i patrioti dietro la bandiera piemontese. E un repubblicano come Manin scrive: “Il partito repubblicano, sì acerbamente calunniato, fa un nuovo atto di abnegazione e di sacrificio alla causa nazionale. Convinto che innanzi tutto bisogna fare l’Italia, che questa è la quistione precedente e prevalente, egli dice alla Casa Savoia: Fate l’Italia e sono con voi”. Garibaldi comunica la propria adesione il 5 luglio 1858, scrivendo: “Sono con voi, con Manin e qualunque dei buoni italiani che mi menzionate. Vogliate quindi farmi l’onore di ammettermi nelle vostre file e dirmi quando dobbiamo fare qualcosa”. Mazzini protesta contro il tradimento e rimane isolato.

Il 4 dicembre 1858 giunge a Gabriele Camozzi che si trova in Oriente per affari, una lettera di Garibaldi che lo richiama in patria:

> Rallegrati: noi pugneremo questa primavera coi nemici del nostro paese. A te giovane

> veterano della Libertà Italiana, toccherà certamente una parte brillante. Preparati dunque, e fa preparare i numerosi tuoi aderenti. Si propaghi con certezza la voce di guerra, senza parlare del come per ora; ma t'assicuro che l'Italia si presenterà questa volta con l'imponenza degna dei tempi di Roma[18].

Il 9 dicembre Gabriele sbarca a Genova, lasciando la cura della sua impresa commerciale al fido Gamba. Manifesta, nella sua risposta al Generale, molte perplessità sul futuro esito della guerra. Garibaldi, allora, il 19 dicembre va a incontrarlo con Bixio nella villa dello Zerbino e gli conferma che egli ha avuto direttamente da Cavour non solo l'impegno che la guerra con l'Austria si farà e che accanto al Piemonte ci sarà l'alleato francese, ma che era stato anche incaricato dal Presidente del Consiglio di inquadrare gli oltre ventimila volontari lombardi e altri esuli, parte nei Cacciatori delle Alpi e parte nell'esercito piemontese. Camozzi dopo l'incontro scrive in un promemoria che le parole di Garibaldi lo avevano colpito e che gli era sembrato di capire che gli errori del 1849 non si sarebbero ripetuti. Ma, non del tutto convinto, si fa ricevere da Cavour che gli conferma le parole di Garibaldi[19]. E così sarà. Nella villa dello Zerbino la notte del 31 dicembre 1858, alla presenza dei coniugi Mercantini, fu cantato per la prima volta da un pugno di patrioti, pallidi in volto per l'emozione, l'inno di Garibaldi musicato da Antonio Olivieri. La guerra ormai alle porte avrebbe portato nuovo alimento al mito di Garibaldi.

Alla testa dei suoi Cacciatori delle Alpi, reclutati tra quelli minori di 20 e maggiori di 25 anni (un evidente atto di sfiducia dei generali piemontesi, che gli affidano le truppe o troppo giovani o troppo anziane) Garibaldi, col grado di maggiore generale dell'esercito sardo, agisce sul fronte pedemontano, mentre i Franco-Piemontesi avanzano nella pianura lombarda. Varese, Como, Lecco, Bergamo, Brescia, la Valtellina vengono conquistate e liberate dall'occupazione austriaca. I volontari garibaldini compiono atti di valore trascinati dall'esempio e dall'entusiasmo del loro Generale. Questi è già sulla via del Tirolo quando l'armistizio di Villafranca lo ferma, mettendo fine alle ostilità. È l'11 luglio 1859. Camozzi partecipa alla campagna nel 1° Reggimento Cosenz, dove raggiungerà il grado di maggiore. Garibaldi, dopo aver lasciato il comando dei suoi Cacciatori, viene incaricato, dai governi provvisori delle Romagne, degli ex ducati di Parma, di Modena e della Toscana, che si sono proclamati indipendenti e si sono posti sotto la protezione diplomatica del Piemonte, di comandare un numeroso esercito schierato al confine con le Marche. Non fa mistero delle sue intenzioni di marciare oltre. Verso Roma e l'Italia Meridionale. Scrive Denis Mack Smith nella sua biografia di Mazzini:

18 BCBg, Archivio Gamba, lettera del 4 dicembre 1858.

19 Valerio Basso Ricci, *Gabriele Camozzi, 1823-1869*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007, pp. 81-84.

> Nel settembre 1859 Garibaldi era a capo di consistenti forze militari attestate nei pressi del confine pontificio; Mazzini gli inviò del denaro nella speranza che, malgrado i loro dissensi personali, essi potessero trovarsi d'accordo su di un'invasione della Romagna da effettuarsi in coincidenza con un'insurrezione della Sicilia. Garibaldi diede la sua approvazione, ma prima di muovere all'attacco ritenne necessario consultarsi con Vittorio Emanuele II, che in un primo tempo non fece obiezioni che un esercito di volontari agisse sotto la propria responsabilità. Ma quando Napoleone III fortemente allarmato fece conoscere il proprio veto, il re cambiò idea e Garibaldi, ubbidiente, fece marcia indietro[20].

Il 1860 non si era aperto sotto i migliori auspici per il Generale Garibaldi. In gennaio lo sfortunato matrimonio con la marchesina Raimondi gli aveva procurato un profondo dispiacere che era riuscito a confinare nella sfera privata. La stampa non se ne era occupata e la conoscenza dei fatti era rimasta tra pochi intimi. Invece aveva fatto un grande scalpore la cessione di Nizza alla Francia che insieme alla Savoia aveva compensato Napoleone III dell'aiuto offerto nella guerra del 1859 e delle annessioni degli stati dell'Italia centrale al Piemonte. Garibaldi, come eletto di Nizza nel parlamento subalpino, si era opposto con argomenti giuridici e politici alla cessione, ma senza esito. Si era allora dimesso da deputato, in quanto rappresentante di un territorio, che dal 15 aprile 1860, non faceva più parte degli stati sardi. "Sono diventato straniero in patria", aveva dichiarato. Ma la storia è sempre piena di sorprese e non si sarebbe fermata nell'aprile del 1860.

Nella notte tra il 5 e il 6 maggio 1860, 1.080 uomini e una donna si erano imbarcati da Genova per la Sicilia, su due navi: il Piemonte e il Lombardo della genovese compagnia di navigazione Rubattino. Al comando del primo, più veloce, c'era Garibaldi, del secondo, più lento, Bixio. Non racconterò della spedizione, fin troppo conosciuta, ma mi soffermerò, in tema con questa conversazione, sui rapporti, in tale contesto, tra Garibaldi e Mazzini. Arrivato a Napoli, in treno, il 7 settembre 1860 il Condottiero dei Mille precede di alcuni giorni il proprio esercito. Viene accolto da una grande folla festante e trova alloggio a Palazzo Reale, lasciato libero da Francesco II, rifugiatosi a Gaeta. Occupa un piccolo appartamento di tre stanze. A Napoli è arrivato anche Mazzini, che chiede che l'esercito garibaldino proceda verso Roma. Inoltre, si oppone, anche con il consenso di Cattaneo, pure lui giunto a Napoli e di altri repubblicani, all'indizione dei plebisciti per l'adesione dell'ex Regno delle Due Sicilie al Piemonte. Insiste invece per la convocazione di un'Assemblea Costituente col compito di dare agli stati ex borbonici una costituzione repubblicana e di proporre, in seguito, al Regno di Sardegna una forma confederativa. Garibaldi è vincolato dalle sue promesse, dalla sua

20 Denis Mack Smith, *Mazzini*, Milano 2000, p. 245.

linea di fedeltà a Vittorio Emanuele II, qualcuno dice dalla sua stessa ingenuità. Rifiuta e i plebisciti verranno indetti per il 21 ottobre 1860 e daranno una larghissima maggioranza all'immissione nel Regno di Sardegna delle province siciliane e di Napoli. Ma anche il disegno di prendere Roma non si compie. Cavour, in accordo con Napoleone III, protettore del papa, invia un corpo di spedizione al comando di Fanti e Cialdini per impedire a Garibaldi, dopo la vittoria del Volturno sulle truppe borboniche, di proseguire nell'avanzata verso Roma e magari Venezia. Strada facendo i Piemontesi si annettono Marche e Umbria. È il prezzo pagato dalla Francia al Piemonte per l'intervento. Garibaldi, ancora dittatore, ma conscio di essere un estraneo per la "politica degli stati", che si compie sopra di lui, contro di lui, incontra Vittorio Emanuele a Teano in un clima di freddezza e gli fa dono di un regno. Il 9 novembre l'eroe dei due mondi, colmo di amarezza e di ira nonostante il successo dei Mille, rifiutati onori e ricompense da parte della Corona, si imbarcherà sul piroscafo Washington per Caprera. La stampa non aveva comunicato l'ora della partenza. È salito sulla plancia col figlio Menotti per essere salutato da pochi amici sulla banchina. Con sé porta alcuni sacchetti di caffè e di zucchero, un sacco di ortaggi, un sacco di sementi, una cassa di maccheroni, una cassa di baccalà e qualche lira.

Il dissenso politico tra Garibaldi e Mazzini proseguirà anche negli anni che verranno dopo la spedizione in Sicilia. Nel maggio del 1862 Garibaldi è a Trescore a passare le acque. Ospite degli amici Camozzi nel castello di Costa di Mezzate, prepara, non certo di nascosto, dato che sia il re che Rattazzi, divenuto presidente del Consiglio, sono al corrente delle intenzioni del nizzardo e in qualche modo le hanno incoraggiate, una spedizione in Tirolo col proposito di liberare Venezia dal giogo austriaco. Le cancellerie europee si allarmano, fanno pressione su Torino e i congiurati vengono arrestati. Garibaldi protesta duramente. A Brescia davanti al carcere dove sono ristretti i capi della spedizione Nullo e Cattabene, ci scappano tre morti. In parlamento fioccano le interpellanze. Grande è l'imbarazzo del governo. I prigionieri, dopo una breve detenzione ad Alessandria, vengono tutti assolti e rilasciati. Mazzini fa sapere che non ha in nessun modo condiviso l'iniziativa di Garibaldi.

Pochi mesi dopo, l'Aspromonte. Garibaldi dall'8 luglio è in Sicilia per commemorare i due anni dalla spedizione dei Mille. Rinnova il grande entusiasmo dei siciliani, che durante i mesi della sua dittatura avevano sperato che tutto potesse cambiare veramente. Infiamma la folla con discorsi che hanno come obiettivo la cacciata da Roma del governo del papa e del suo protettore Napoleone III, ai quali rivolge gli epiteti peggiori. Alla testa di volontari, spontaneamente accorsi per mettersi a disposizione del suo comando, varca lo stretto e punta su Roma. Rattazzi è di nuovo l'oggetto di pressioni e minacce da parte delle cancellerie e ovviamente in particolare della Francia con la quale è evidente il rischio di un conflitto. Manda l'esercito a fermare Garibaldi, che ordina ai suoi di non sparare contro altri italiani. I garibaldini

sono poche centinaia di fronte a duemila bersaglieri ben armati al comando del colonnello Pallavicini. Spera così di evitare lo scontro fratricida. Ma alcuni giovani volontari aprono il fuoco e nella sparatoria generale Garibaldi, rimasto coraggiosamente davanti al nemico, mentre altri fuggivano, viene colpito alla coscia sinistra da una pallottola di rimbalzo e al piede destro. È una ferita grave quella al piede, che gli creerà problemi per il resto della sua vita. Mazzini, seppure non condividendo modi e tempi dell'operazione, ne trae la conclusione politica che bisogna farla finita con la monarchia e scrive: "La pallottola del moschetto che ha ferito G. Garibaldi ha cancellato l'ultima riga del patto firmato due anni fa tra i repubblicani e la monarchia. Ora ci dividiamo per sempre da una monarchia che ha combattuto a Sarnico per l'Austria e sull'Aspromonte per il papa".

È il 1863, Garibaldi è costretto a Caprera, dove fatica a sopportare la lunga convalescenza dalla ferita dell'Aspromonte. Per molte settimane deve stare a letto, poi, ai primi di gennaio comincia a spostarsi con una sedia a rotelle. In giugno camminerà con le stampelle, a fine anno potrà usare il bastone. Intanto scrive "Non lasciate sola la Polonia". I polacchi, compagni d'arme in tante imprese risorgimentali a fianco dei patrioti italiani, sono insorti contro l'occupante russo. Uno dei suoi più fedeli, Francesco Nullo, accoglierà l'invito e organizzerà una spedizione in soccorso agli insorti. Alla testa della legione straniera cadrà in combattimento il 5 maggio 1863. L'anno successivo il nizzardo riceve dai coniugi inglesi Chambers, a nome del Comitato Garibaldi, l'invito per un soggiorno in Inghilterra. Garibaldi acconsente e il primo ministro lord Palmestron formula un invito ufficiale. Pure Mazzini a Londra si adopera per la riuscita del viaggio. A un pranzo offerto da Aleksandr Herzen, i due grandi italiani si incontreranno. Mazzini brinda ai polacchi e ai russi: "Alla religione del dovere che ci farà lottare fino alla morte affinché tali lotte finiscano e affinché tutti i nostri desideri si realizzino". Al che Garibaldi, alzandosi, risponde con voce che si fa più forte:

> Allorché era giovanetto, non avendo che aspirazioni verso il bene, cercai uno capace di seguire di guida e di consiglio ai miei giovani anni, lo cercai come colui che essendo assetato cerca la sorgente. Lo trovai. Egli solo vegliava mentre tutti gli altri intorno a lui dormivano. Egli solo alimentò la sacra fiamma. È rimasto sempre mio amico. Sempre pieno d'amore per il suo paese e di devozione alla causa della libertà. Quest'uomo è Giuseppe Mazzini. Mio amico e maestro.

E tra gli applausi Garibaldi abbraccia Mazzini. Il viaggio sarà un grande successo. Una folla immensa, di almeno cinquecentomila londinesi, accoglierà l'eroe italiano nella capitale inglese attribuendogli onori di cui non si aveva memoria. Commenta Max Gallo: "Questo trionfo è molto significativo per Garibaldi. Egli incarna l'Italia, la libertà e la lotta per l'unità nazionale. Quale mortificazione per coloro che avevano dato l'ordine di spararagli a vista

nella foresta dell'Aspromonte! Quale contrasto con la sua condizione di proscritto e anche con quella di solitario di Caprera!"[21]. La presenza di Garibaldi in Inghilterra, per il favore con cui viene accolto in tutti gli ambienti, sia quelli del proletariato rivoluzionario, sia quelli dell'aristocrazia (almeno di una parte), sia quelli del fuoriuscitismo, fa sì che essa diventi ingombrante per i molti stati da cui gli esuli ch'egli incontra provengono e per la stessa situazione politica del paese che lo ospita. Si fanno pressioni, anche da parte del governo, perché egli abbia a ripartire. Garibaldi per un po' resiste poi capisce l'antifona. Si imbarca sul panfilo "Ondine" del duca di Sutherland e rientra a Caprera. Continua Gallo: "Ognuno intuisce che Garibaldi si mette al servizio delle cause che egli ritiene di poter servire. Non fa calcoli sordidi e i suoi errori lo provano. Per questo egli attrae e seduce".

Nel 1866 è giunta l'ora di Venezia. L'Italia è alleata della Prussia contro l'impero austro-ungarico. L'accordo tra i due paesi è: se quest'ultima vincerà, indipendentemente dall'esito della guerra in Italia, la Venezia diventerà italiana. Se vincerà l'Austria, a seguito di un ulteriore accordo negoziato tra la medesima con Napoleone III, in cambio della sua neutralità, egli riceverà il Veneto e lo cederà all'Italia. Quindi comunque vada l'Italia è sicura di riprendere Venezia. È la prima volta che un esercito finalmente italiano si cimenta in una guerra che ha come obiettivo un significativo ulteriore passo avanti verso il completamento dell'unità di tutto un paese. Come sappiamo, gli esiti della campagna militare in terra e per mare non saranno favorevoli alle armi italiane. Due dolorose sconfitte, a Custoza e a Lissa ne segneranno il cammino. Un'umiliazione per tutti i patrioti italiani. I prussiani però vinceranno a Sadowa facendo pendere a favore degli alleati le sorti della guerra. L'onore italiano verrà salvato da Garibaldi. Gli viene offerto ancora una volta "il comando dei volontari, che numerosi si riunivano in ogni parte d'Italia". Una nave lo aspetta al largo di Caprera. È il Piemonte. Garibaldi si imbarca. "Io dimentico presto le ingiurie, e così credettero gli opportunisti, coloro per cui più l'utilità che la moralità dei mezzi serve di bussola". Nel momento in cui i volontari di Garibaldi cominciano la loro campagna e ottengono i primi successi nella marcia verso il Tirolo (il fronte che viene loro concesso è sempre quello del '48-'49 e del '59, come lo scarso armamento e la mancanza delle divise) arriva la notizia della sconfitta di Custoza. Ricevono l'ordine di ripiegare per difendere Brescia. Si aspetta un'avanzata austriaca che non viene. Dopo quattro giorni di inutile attesa, Garibaldi riprende la marcia. Il 3 luglio, lo stesso giorno in cui gli austriaci venivano sconfitti a Sadowa, Garibaldi lancia i suoi uomini all'assalto del monte Suello. Ma questa strategia è resa difficile dalla topografia. I migliori ufficiali cadono sotto le pallottole dei tiratori scelti nemici. I volontari indietreggiano e Garibaldi è ferito alla coscia. La ferita non è grave ma costituisce un serio impedimento a guidare

21 M. Gallo, op. cit., pp. 344-345.

il suo esercito. Deve farsi portare in carrozza fino alle prime linee. Dopo alcune scaramucce favorevoli ai garibaldini, i volontari avanzano e conquistano alcune cime e il forte della val d'Ampola. Il 21 luglio di fronte all'attacco frontale del generale Kuhn nel villaggio di Bezzecca, le truppe garibaldine prima resistono e poi sferrano un attacco alla baionetta, respingendo gli austriaci. Dopo Bezzecca si può riprendere la marcia. Il mattino del 25 luglio, mentre Garibaldi è ormai alle viste di Trento, riceve un telegramma dello stato maggiore, firmato La Marmora. La vigilia è stato stipulato un armistizio con l'Austria, che esige che tutte le truppe italiane debbano ritirarsi dal Tirolo. Il contenuto del dispaccio è difficile da accettare per questi volontari che hanno visto cadere 2.380 italiani in combattimento. Garibaldi tuttavia non esita. Risponde brevemente a La Marmora: "Ho ricevuto il dispaccio n. 1.073. Obbedisco". Di questo "obbedisco" alcuni hanno fatto una parola celebre per indicare la grandezza degli obblighi militari. Altri hanno rimproverato a Garibaldi quell'atto di sottomissione. "Questa parola servì poi" scrive Garibaldi "alle solite querimonie della Mazzineria, che come sempre voleva che io proclamassi la Repubblica, marciando su Vienna o su Firenze". Ma il nizzardo non aveva fatto altro che essere coerente con sé stesso: "L'Italia e Vittorio Emanuele". Con il trattato di pace di Vienna del 3 ottobre, via Napoleone III, il Regno avrà il Veneto e il Friuli occidentale.

Restava Roma. Come chiedere agli italiani di non cercare di "completare" l'Unità? Come chiedere loro di fermarsi sulla strada che porta alla loro capitale naturale? Come proibire a Garibaldi di tentare, ancora una volta, di condurli fino a Roma? Nel 1867 l'eroe dei due mondi aveva sessant'anni. Una vita intensa e faticosa alle spalle. Dei dolori artritici violenti che a volte non gli davano requie. Nel secolo XIX, che pure si definiva di progresso, era la vecchiaia. Ciononostante l'obiettivo della conquista di Roma, che era il sogno di tutta la sua vita, gli aveva restituito, dopo il periodo difficile dovuto alla ferita dell'Aspromonte, un'energia nuova. Si era accollato un giro faticosissimo di tante città d'Italia, dove era stato accolto da folle plaudenti che si esaltavano ai suoi discorsi sulla necessità di togliere Roma al governo del papa e di restituirla alla nazione italiana, completando così il processo unitario. A chi gli obietta l'ostilità del governo ribatte dicendo che lo lasciano fare. Nessuno impedisce che raccolga volontari, armi, fondi per la spedizione. Pensa che l'impresa non incontrerà soverchie difficoltà. Basterà, dice, qualche fucilata sparata in aria perché le truppe pontificie si disperdano. I romani, d'altronde, insorgeranno e apriranno le porte della città ai volontari. Ma in pochi giorni il clima cambia. Parigi protesta presso il governo italiano, richiamando la Convenzione di Settembre 1864, e dimostra la sua decisione mettendo sul piede di guerra una divisione di fanteria a Lione. Garibaldi non se ne preoccupa, ma Vittorio Emanuele e Rattazzi sì. Il 21 settembre la *Gazzetta Ufficiale* pubblica un testo breve, ma chiaro. "Se alcuno si attenterà di venir meno alla lealtà dei patti e violare quella frontiera da cui ci

deve allontanare l'onore della nostra parola, il Ministero non lo permetterà". Nella notte tra il 23 e il 24 settembre Garibaldi è arrestato a Sinalunga. Lo portano nella fortezza di Alessandria dove viene trattenuto per ventiquattr'ore. Poi lo imbarcano per Caprera, dove viene tenuto a domicilio coatto. Naturalmente la notizia del suo arresto provoca manifestazioni in tutt'Italia e violente proteste in Parlamento da parte dei suoi colleghi deputati della Sinistra, che contestano la legittimità di un provvedimento restrittivo della libertà personale nei confronti di chi è munito dell'immunità parlamentare. Garibaldi, eludendo la sorveglianza cui è sottoposto, riesce a fuggire. Dopo un percorso rocambolesco, il 19 ottobre verso le diciannove arriva su una spiaggia coperta di alghe a sud di Vada, di dove raggiunge Livorno. L'evasione è riuscita. Adesso si sente invincibile e sottovaluta il pericolo rappresentato dai soldati di Napoleone III, pronti ad imbarcarsi a Tolone. Nonostante che un piccolo gruppo di garibaldini abbia tentato di sollevare la popolazione romana senza riuscirvi (tra loro anche Francesco Cucchi), Garibaldi pensa che i francesi non interverranno o se interverranno sarà solo in forma simbolica. Si dirige dunque verso Roma con settemila uomini, divisi in tre colonne. Il governo non interviene. Sono truppe di ventura. Pochi i patrioti fidati. Prendono d'assalto Monte Rotondo, conquistando la città. È il 27 ottobre. Scopre che le sue truppe sono indisciplinate. Niente a che vedere con quelli del 1860. Ci sono disordini e gli ufficiali fanno fatica a tenere la truppa. Piove a dirotto da alcuni giorni e i volontari si sistemano sulla sommità delle colline di Santa Colomba, fradice d'acqua. Si aspetta con i vestiti inzuppati che Roma insorga. Invece la popolazione dello stato pontificio rimane passiva. A Monte Rotondo durante l'assalto gli abitanti della città non si erano mossi. A Roma è la stessa cosa. Non desiderano i piemontesi, da cui non c'è nulla da aspettarsi se non tasse e caccia agli impieghi. Tanto più che una divisione francese di novemila uomini è appena sbarcata a Civitavecchia al comando del generale De Failly. Sono truppe agguerrite, dotate dei nuovi fucili a retrocarica e a ripetizione gli *chassepots*. Lo scontro è impari, per numero, preparazione militare, potenza di fuoco. Tra i volontari, più di tremila, ossia la metà dell'effettivo abbandonano le linee per tornarsene a casa. I mazziniani, "la banda Mazzini" come dice Garibaldi, sono partiti per primi. "Se non si va a Roma" dicevano "meglio tornare a casa". Garibaldi si sente invecchiato e scoraggiato. Denuncia gli intrighi mazziniani, Pio IX, "il pontefice della menzogna" e Napoleone III, "il genio del male". Riconosce però che se i mazziniani si sono rivelati compagni poco fidati, Mazzini gli aveva scritto, commentando l'assalto contro Roma: "Voi sapete ch'io non credevo nel successo [...] ma una volta l'impresa, giovai come potei". Tuttavia non riesce a fare autocritica sugli errori anche da lui commessi. Il 3 novembre, quando garibaldini e papalini si scontrano su un terreno pesante e irregolare presso Mentana, le sorti della battaglia restano incerte fino al pomeriggio, quando, dietro i soldati pontifici di Kanzler, compaiono i francesi di

De Feully. A questo punto c'è un fuggi fuggi sulle strade e per i campi. "Si perde la voce a gridare" dice Garibaldi. I suoi racconteranno che mentre gli *chassepots* cominciano a "fare miracoli", il Generale avanza da solo con l'intenzione di morire in quello scontro perso e simbolico per Roma. Alcuni ufficiali riescono a fatica a portarlo via. Garibaldi sembra disorientato e annientato dalla battaglia. Il nemico non l'insegue. Il 4 novembre passerà il confine con i resti dei suoi uomini. De Feully telegrafa a Parigi: "Les chassepots on fait des merveilles".

Il vecchio leone tornerà ancora sul campo di battaglia, per un'ultima volta, seppure a bordo di una carrozza, perché il suo corpo è ormai semiparalizzato dai reumatismi. Sarà in difesa della Francia, tornata repubblica il 4 settembre 1870, dopo la sconfitta di Napoleone III a Sedan, l'esecrato nemico, durante la guerra franco-prussiana del 1870-1871. Il 20 settembre 1870 i bersaglieri italiani entreranno a Roma dalla breccia di Porta Pia. Né Garibaldi, né Mazzini si recheranno a Roma per celebrare l'evento. Mazzini è ostile, come i suoi seguaci, anche all'azione di Garibaldi e scrive ai volontari una lettera con molte riserve: "Giacché andate, rendetevi degni del nome italiano; io non vi do consigli; non domandatemi istruzioni; a guerra finita parleremo. Se la guerra durerà abbastanza da guadagnarvi la gratitudine della Francia, sono certo che Garibaldi si ricorderà di Nizza e scriverà un'altra pagina del volume immortale della sua vita". Il Generale, con i suoi volontari, alcune centinaia che lo avevano seguito dall'Italia, i Corpi Franchi e una brigata di Guardie mobili, formati da Francesi e di altre nazionalità, otterrà una vittoria a Digione, il 24 gennaio 1871, sull'armata prussiana che, seppur ininfluente circa l'esito complessivo della campagna, comporterà sia un momento di gloria che la conquista di una delle due bandiere strappate a un reggimento prussiano durante tutta la guerra. A seguito di questa sua azione in cui aveva dimostrato tutto il suo coraggio e la sua generosità, verrà eletto, senza essersi candidato, in diversi dipartimenti compresa Nizza, all'Assemblea Nazionale, che sedeva a Bordeaux. Durante la prima riunione, Garibaldi è presente. Chiede la parola per confermare le dimissioni che aveva già inviato per iscritto, ma il Presidente dell'Assemblea non gliene dà facoltà, mentre i deputati della Destra scatenano contro di lui un'indegna gazzarra. Nella riunione successiva, essendo pervenuto il risultato dell'elezione di Algeri, dove pure il Generale era stato eletto, i deputati della Destra si oppongono alla convalida dell'elezione di Garibaldi, perché non è cittadino francese. Victor Hugo, monumento della Repubblica, prende allora la parola salendo alla tribuna, e afferma che se l'Assemblea non convalidava l'elezione di Garibaldi, unico illustre uomo europeo a essere venuto in soccorso della Repubblica francese in un momento così tragico della sua storia, anche lui si sarebbe dimesso da deputato. E lascia l'aula tra gli applausi dei deputati della Sinistra e le contestazioni di quelli della Destra.

Garibaldi era stato eletto molte volte anche in Italia, prima nel parlamento

subalpino e poi in quello italiano. E molte volte si era dimesso per protesta nei confronti di decisioni governative che riteneva lesive dell'integrità della patria, come nel caso della cessione di Nizza, o dei valori patriottici, come nel caso della scioglimento dell'Esercito Meridionale, dove si ebbe quello scontro durissimo con Cavour. Dell'istituto parlamentare, eletto con un voto particolarmente ristretto (fino al 1882 poteva votare solo il 2% della popolazione) non aveva alcuna particolare considerazione e al suo indirizzo, più volte, aveva espresso concetti, che oggi potremmo definire qualunquisti o populisti. Dei deputati, aveva in molte occasioni denunciato la corruzione, le manovre "volpine" e le insopportabili lentezze con cui si svolgevano i dibattiti e si assumevano le deliberazioni. Era un uomo d'azione, abituato a prendere decisioni immediate, sia nel governo di una nave, sia sul campo di battaglia. Per questo, riecheggiando anche una proposta di Mazzini, riteneva utile la dittatura temporanea in determinati momenti, ove bisognasse con rapidità provvedere, per esempio in tempo di guerra o in caso di gravi calamità naturali o pericoli per la salvezza della nazione. Garibaldi aveva idee molto attente per quelli che erano i bisogni delle plebi, fossero esse contadine, di cui lamentava la scarsa partecipazione al moto risorgimentale, accusando per questo la nefasta influenza del clero, sia del nascente proletariato industriale. Non è quindi indifferente alle idee dell'Internazionale fin dalla sua creazione nel 1864. Ha risposto favorevolmente a Marx che gli chiedeva di aderire all'Associazione dei lavoratori. Garibaldi ha alluso vagamente ma ripetutamente alla rivoluzione universale, alla fraternità tra i popoli e non poteva mancare di recarsi al Congresso della Pace che si tenne a Ginevra nel 1867. Ritroverà i grandi nomi di quell'epoca, da Quinet ad Arago, da Bakunin a Pierre Leroux, da Herzen a Dostoevskij. Il suo intervento però fu ritenuto troppo improntato a una polemica antipapista. Auguste Blanqui irride all'ingenuità di Garibaldi e denuncia anche il "pacifismo" della seduta. Scrive Blanqui all'amico Lacambre il 20 settembre 1867:

> Quanto al Congresso della pace, fiasco completo e fragoroso. Una mortificazione ridicola. Garibaldi ha fatto un errore madornale. È un bambinone. Che idea schiaffeggiare il papato in una città come Ginevra, quando si sa che la metà della popolazione è cattolica fanatica! Fatto si è che i poveri oratori sono ripartiti più in fretta di quanto non fossero venuti e Garibaldi ha dato il segnale dello sbandamento [...]. Il Congresso della pace era un'idea balzana. Strombazzare la pace quando la rivoluzione non ha altra risorsa che la lotta, svirilizzare un popolo che spera di salvarsi solo con un eccesso di coraggio tutto questo è molto strano.

Dunque per Blanqui – e per Marx – Garibaldi è politicamente un ingenuo, generoso senza dubbio, ma maldestro e incapace di fare un'analisi rigorosa della situazione. Questo severo giudizio è il frutto della contrapposizione tra dottrinari e di chi come Garibaldi predilige l'azione, lasciandosi guidare dal

suo istinto e non pretendendo di confezionare "ricette per la storia" se non l'auspicio che l'Internazionale fosse "il sole dell'avvenire". Questo gli aveva giovato in molte circostanze della sua avventurosa vita e addirittura aveva fatto la storia come nel 1860. Poi le vicende successive non gli erano state così favorevoli e forse era venuto anche per lui il momento di avere fatto il proprio tempo, ripetendo gli stessi passi. Blanqui aveva elaborato non solo un pensiero politico, ma anche una strategia, ma mai era riuscito a influire veramente sugli eventi. Il socialismo dichiarato da Garibaldi è umanistico[22], rifugge la rivoluzione, propende per un compromesso sociale, parteggia per una serie di tappe che evitino le violenze. È quindi contrario alla dittatura del proletariato e alla socializzazione dei mezzi della produzione e dello scambio. Quello che Marx definisce "il socialismo scientifico" da contrapporre al pensiero di quei socialisti come Garibaldi che egli definisce sprezzantemente come "utopisti". Ha combattuto in battaglia tutta la vita, ma pensa che la guerra giusta sia solo quella per liberarsi dalle catene dell'oppressore e che la pace debba regnare tra popoli liberi. Richiesto una volta in che cosa differisse da Mazzini, aveva risposto: "Mazzini è repubblicano, io socialista".

Mazzini muore il 10 marzo 1872 a Pisa in casa Rosselli sotto il falso nome di John Brown, controllato discretamente dalla polizia che sapeva chi egli fosse in realtà. Garibaldi non andrà al suo funerale ma dice: "Riconosco in lui un grande italiano" e vuole che dietro la sua bara "sventoli la bandiera dei Mille". Lascia però trapelare il suo rancore in lettere private. Scrive: "Ditemi perché Mazzini ha sempre biasimato l'opera mia da Milano nel '48, sino in Francia nel '71?".

Garibaldi sopravvivrà al Maestro ancora per un decennio, preso dalle cure della famiglia che si era ingrandita con la nascita di Clelia, Rosa, scomparsa in tenera età, e Manlio, dalla redazione di romanzi e memorie, dall'elezione più volte nel parlamento del Regno. Morirà il 2 giugno 1882 a Caprera. Proprio il 2 giugno, ma del 1946, nascerà quella Repubblica per la quale, sia lui che Mazzini, avevano lottato tutta la vita.

22 M. Gallo, op. cit., pp. 381-382.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA

IL DISPOTISMO SMASCHERATO. NOTE PER UN CENTENARIO MAZZINIANO

Ateneo – 21 dicembre 2022

"Questa prematura, immatura smania dei monumenti è oggimai, come quella degli Indirizzi una delle piaghe d'Italia e ne indugia il nascere. I promotori si ritengono sollevati d'ogni altro e più grande dovere [...] non interverrò ad inaugurazioni di statue o altro, mi sembrano inutili e dannosi"[1]. Così Giuseppe Mazzini, nel 1871, liquida la questione che va 'facendo' gli italiani nei primi anni unitari, quando si celebrano i protagonisti del Risorgimento con monumenti nei luoghi più significativi delle città, dai capoluoghi ai minimi centri urbani, nel tentativo pedagogico da parte della classe dirigente di rafforzare la coscienza nazionale degli allora 'giovani' compatrioti. Se in un quarto di secolo tutta Italia s'ammanta delle più diverse personalità in bronzo o in pietra, di questo famedio Mazzini è protagonista assai controverso, parte di un quartetto di Padri della Patria proposto in armonia e unità d'intenti ché invece più incoerente non poteva essere: alla statuaria del Re galantuomo si affiancherà nuovamente il suo ministro Camillo Cavour, dopo di che si aggiungerà Giuseppe Garibaldi e infine, inizialmente con difficoltà, un Mazzini che oltre ad apparire di rado nelle piazze è escluso da testi scolastici e dalle celebrazioni nelle Esposizioni nazionali. Quatto Padri di volta in volta pegno od ostaggio di amministrazioni e governi di destra o di sinistra, "storica" s'intende, per essere uniti in un progetto insieme trasformista e monarchico e pacificatorio: storicamente, del tutto falsificante.

L'effigie marmorea mazziniana è fin da principio amatissima quasi solo nella natia Genova. Come si annota con certo stupore ne "L'Illustrazione Italiana", che dedica l'immagine d'apertura del numero del 25 giugno 1882 all'inaugurazione del monumento *a Giuseppe Mazzini* posto a dominare dall'alto piazza Corvetto. Il 22 giugno una folla immensa, amplificata da bandiere – molte con lo stemma reale – orifiamme e quadri celebra i martiri dell'unità italiana, mentre più bande suonano inni patriottici: un "colpo d'occhio incantevole" e oltretutto capace di non scadere in "grida repubblicane", chiosa il cronista. Sono Aurelio Saffi e Federico Campanella, in rappresentanza del Comitato che aveva indetto il bando di concorso quattro anni prima, a consegnare al Municipio la celebrazione del grande pensatore[2].

1 *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione Nazionale*, vol. 94, Imola 1943, p. 93.

2 *A Giuseppe Mazzini inaugurandosi in Genova il monumento decretatogli dal popolo*

L'opera, per l'alto basamento e la collocazione al sommo di una scenografica gradinata ottagonale composta di sei scalini, qualifica l'ampio spazio verde che fa d'accesso ai due ettari del parco urbano della Villetta Di Negro, ove ancora spicca per immacolato candore. Il vincitore del concorso era stato uno scultore patriota, combattente nel 1867 a Mentana e poi fra i primi a entrare a Roma nel 1870: Pietro Costa aveva proposto una struttura allora insolita e poi ampiamente ripresa: Mazzini – pensieroso e quasi riottoso, le braccia conserte, alcuni fogli in mano – è posto al culmine di una colonna dorica, mentre ai lati della base sono due figure allegoriche imponenti, panneggiate: il *Pensiero* e l'*Azione*. La figura del Pensiero è femminile (sarebbe dunque meglio la *Riflessione* o la *Filosofia*), seduta, malinconica, gli occhi fissi, le sopracciglia aggrottate; con il gomito destro appoggiato a grossi tomi sostiene il capo mentre il polso mostra l'anello di una catena spezzata. Al contrario l'Azione (dunque l'*Intervento*) ha sembianze maschie e vigorose, è un giovane stante, fiero e risoluto nell'indicare con il braccio destro lo stendardo con il motto "Dio e Popolo". Se manca, per riproporre la triade ideale, la "famiglia", il tema è idealmente ricomposto il 25 marzo 1956, data dalla quale alla memoria statuaria del figlio si giunge accolti dal busto della madre, *Maria Drago Mazzini*, posta in un'aiuola prospicente il sistema viario stellare dell'ottocentesca piazza intitolata al citato Luigi Emanuele Corvetto, uomo politico genovese dell'epoca napoleonica. Uno slargo che dal 1886 ha quale fulcro, severamente dominato dal Mazzini di pietra, il gran re Vittorio Emanuele II a cavallo, protagonista di un complesso lungo 9 metri e alto 12 mai particolarmente gradito in città, tanto che l'opera dell'attivissimo Francesco Barzaghi fu ben poco finanziata, raccogliendosi presso i notabili solo 25.000 lire, con una Commissione reale di carattere istituzionale che ne dovette versare ben 100.000. Concedendo così una sorta di ideale risarcimento all'apostolo dell'Unità d'Italia che, tra i Padri della Patria, ebbe appunto sorte peggiore in quei dibattiti e contrapposizioni tra democratici, liberali e cattolici che caratterizzeranno le scelte d'ogni città, spiccando solo nell'area apuana con forte ascendenza repubblicana e anarchica.

Tra Massa e Carrara saranno ben sette i monumenti a Mazzini[3], con l'iconografia democratica che propone il pensatore dall'occhio aggrottato e i suoi soli strumenti di battaglia: carta e penna, come nel caso del *Mazzini* di Carrara la cui inaugurazione, il 25 settembre 1892, è occasione di feroci scontri all'interno del movimento progressista. Il Mazzini reso nel candido marmo delle Alpi Apuane da Alessandro Biggi è stante e in soprabito, pensoso e nell'atto di aprire il foglio della *Giovine Italia*, mentre ai piedi sono accatastate le sue opere. Sul piedestallo posa una bandiera unita a corone;

riconoscente il XXII giugno MDCCCLXXXII, Genova 1882.

3 Michele Finelli, Lorenzo Secchiari, *La memoria di marmo. L'iconografia mazziniana nelle province di Massa-Carrara e La Spezia*, Rimini 2007.

più su è scolpita la Lupa di Roma, ferita da una freccia, simbolo di quella Repubblica romana del 1849 ch'ebbe per triumviro "il Mosè dell'Unità", come l'ebbe a lapidariamente definire Francesco De Sanctis. Semplice la dedicatoria – "A Mazzini, 1892" – per un'opera profondamente sentita da Biggi, poi concretamente dedito all'amata lezione mazziniana nei ruolo di sindaco di Carrara dal 1899 al 1903, sancendo così un percorso artistico e umano assai articolato: dall'esordio scultoreo in ambito neoclassico alla consacrazione tramite un verismo applicato alle tante commissioni ricevute negli anni trascorsi in Argentina e Uruguay, caratterizzate da un puntuale e sempre coerente impegno civile. Svolto in parallelo con il prosieguo dell'attività imprenditoriale famigliare di commercio dei marmi, che non solo spedirà copiosi sulla rotta per le Americhe ma sarà anche prodigo nel fornire a Ettore Ferrari per il monumento nazionale faticosamente consacrato a Mazzini nella Città eterna.

A breve distanza da Carrara è l'area comunale di Avenza a enfatizzare la singolare tradizione mazziniana, testimoniata da ben tre monumenti: uno nel centro storico, eretto a vent'anni dalla morte, uno a Colonnata e poi quello inaugurato nel 1913, esito dell'ingegno di una triade tutta carrarina. Il basamento ideato dall'architetto Enrico Del Debbio, il piedistallo eseguito da Alfonso Costa e il busto di un sempre meditabondo Mazzini, con tra le mani le sudate carte, scolpito da Sergio Vatteroni a sancire che se le terre del Carrione sono mazziniane dai monti al mare, non altrettanto si può dire per il resto della Toscana. Già Pisa non è altrettanto generosa: accoglie nel 1880 il bozzetto di Orazio Andreoni per la traduzione in marmo di un monumento inaugurato solennemente il 22 giugno 1883, subito criticatissimo per mediocri proporzioni e per qualità della pietra, oltre che per la scarsa pratica dell'autore. A Grosseto l'omaggio di un semplice busto bronzeo, ascrivibile a Ivo Pacini, è collocato solo nel 1950 sul bastione delle Mura Medicee denominate del Mulino a Vento, spodestando il monumento *a Felice Cavallotti* e accompagnandolo con la dedicatoria "A / GIUSEPPE MAZZINI / I CONTINUATORI / DEL TUO PENSIERO 1950" mentre Firenze attende il 1987 per porre un ricordo mazziniano nel viale omonimo da cui solenne e serioso assiste impotente all'intenso traffico che lo circonda, ridotto a mero segno urbano di puro arredo. Anche per la scelta di Antonio Berti di interpretare in chiave fotografica e quasi neoromantica la figura del patriota, fuso nel bronzo dalla Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli in occasione delle iniziative connesse a Firenze città europea della cultura, ponendo in epigrafe sul fronte del basamento un "L'EUROPA DEI POPOLI / SARÀ UNA / GIUSEPPE MAZZINI".

Altre le aree d'Italia in cui vivace si svolse il dibattito ottocentesco. Interessante, in tal senso, quanto inaugurato a Molfetta il 7 marzo 1897 e voluto da una compagine amministrativa radicale riunita in seduta consiliare il 20

novembre 1891[4]. L'esito un *Mazzini* marmoreo di quasi tre metri, la mano poggiata su di una sedia dall'intaglio riccamente ornato e dal pieno sentore Liberty, opera di un Filippo Cifariello che nella propria autobiografia svolge approfondita e rammaricata riflessione:

> Sostenitore accanito di una radicale rivoluzione nell'arte monumentale moderna, nei vari disegni concepiti per l'opera destinata a glorificare il grande pensatore della mia patria, avevo completamente escluso la figura (la statua) del Mazzini, non volendo avere lo scrupolo di erigere in una piazza uno dei soliti pupazzi in pantaloni e redingote su di una base di stile romano o composito, come grottescamente quasi tutti fecero sino agli ultimi anni. Un monumento deve ricordare e onorare l'opera spirituale dello scomparso, di fronte alla quale la sua figura materiale è ben poca cosa. [...] Gli artisti, per conseguenza, obbligati a plasmare una statua in costume moderno, non provano neanche la soddisfazione di eseguire un'opera ritrattistica degna, perché costretti sempre a lavorare di maniera. Ora perché questa insistenza nell'obbligare uno scultore ad incatenare e affogare il proprio ingegno? Le doti della mente e le opere della personalità meritevole di un monumento si prestano tanto bene alla concezione di piacevoli allegorie, le quali, oltre a rammentare ai futuri i nostri uomini gloriosi, procurano allo spettatore il piacere di contemplare espressioni e atteggiamenti molto più interessanti della volgare giacca o del soprabito. [...] Molfetta mi avrebbe seguito in questi criteri? Come tanti altri colleghi da me ingiustamente biasimati, dovetti assoggettare le mie idee e il mio ingegno alla volontà dei committenti[5].

È il rammarico finale per aver infine agito in piena coerenza con le scelte contemporanee, anche nella scelta di apporre sul basamento un'altisonante epigrafe. In questo caso richiesta a quel Giovanni Bovio che considerava Mazzini il terzo profeta dell'umanità, dopo Socrate e Gesù Cristo, per la sua aspirazione alla fratellanza dei popoli e alla pace. E Bovio da questo pensiero prende abbrivo, stendendo un testo che sarà riproposto identico – fatto salvo per il "Molfetta / mdccclxxxxvi" – nella lapide posta a Bologna, in via Ugo Bassi 2: "più da noi ti dipartono tempo e mali / zia, o giuseppe mazzini, e più l'ordine / ideale ci riconduce a te, auguratore / e contemporaneo della posterità / giovanni bovio / il comune di bologna auspice l'associazione mazziniana italiana pose il 9 febbraio 1961".

Paradigmatiche di tutta la panoplia delle vicende monumentali mazziniane possono essere, in sintesi, le esperienze di Buenos Aires, Padova e delle capitali Torino e Roma, con infine singolare chiosa meneghina. Sono gli emigranti italiani in Argentina a commissionare a Giulio Monteverde, quattro anni prima l'inaugurazione del monumento genovese, l'opera che avvia

4 Mauro Uva, *Voli di vela*, Molfetta 1998.
5 Filippo Cifariello, *Tre vite in una*, Livorno 1931.

l'iconografia dell'uomo di pensiero, in piedi, con libri e carte, colto nel marmo bianco mentre si alza, ancora una mano sulla spalliera della sedia, ove ha abbandonato la mantella. Un monumento fortemente voluto dai lavoratori che contribuirono alla nascita delle prime organizzazioni operaie del paese, posizionato in plaza Roma per essere originariamente rivolto verso la Casa Rosada e le acque quale segno d'accoglienza per gli italiani che giungevano nella capitale argentina. È il 1876, Monteverde ha 39 anni e i tre metri di questa statua sono i primi dedicati a Mazzini fuori dall'Italia – nel 1875, a tre dalla morte del pensatore, all'interno della Villa Bellini di Catania, s'era posto il gran marmo di un assiso e meditabondo Mazzini concepito da Francesco Licata[6] – inaugurandosi con solenne cerimonia il monumento il 16 marzo 1878. Lo scultore piemontese realizza la scultura a Roma prendendo spunto da un'incisione che ritrae Mazzini oratore alla Costituente Romana nel 1849 e, una volta completata, la invia a Genova dove, prima di essere imbarcata per la traversata oceanica, è esposta con tale successo da indurre l'artista a realizzarne una versione ridotta in bronzo, alta 68 centimetri e con solo minime differenze, ora conservata nel locale Museo del Risorgimento.

Nella città del Santo l'omaggio bronzeo si compie invece un quarto di secolo dopo, nel 1903, concludendo una vicenda principiata nel 1891 con l'apertura del testamento di Domenico Cappellato Pedrocchi, erede di quell'Antonio Pedrocchi, celebre caffettiere bergamasco, che ai primi dell'Ottocento aveva incaricato l'architetto veneziano Giuseppe Jappelli di dare un'impronta unica ed elegante a quello che desiderava dover "essere il caffè più bello della Terra". Nelle ultime volontà Domenico, "facendo obbligo solenne e imperativo al Comune di Padova mio erede, di conservare in perpetuo, oltre la proprietà, l'uso dello Stabilimento come trovasi attualmente, cercando di promuovere e sviluppare, tutti quei miglioramenti che verranno portati dal progresso dei tempi, mettendolo al livello di questi e nulla trascurando onde nel suo genere, possa mantenere il primato in Italia", destinava l'ingente somma di 43.500 lire per la commissione di un monumento da erigersi al magistero mazziniano[7]. Prontamente l'amministrazione comunale accoglie il legato e si pone il problema di dare seguito alla volontà celebrativa, eloquentemente destinando al ponderoso omaggio un'area incolta nei pressi della barriera daziaria. Trovato lo spazio, resta da individuare l'artefice del ricordo, e il concorso nazionale bandito all'uopo è dotato di significativa clausola: "a parità di valore uno scultore padovano concorrente sarebbe stato il preferito". Inevitabile il vincitore sia il molto locale Giovanni Rizzo, autore di un *Mazzini* in piedi che stringe nella mano destra il libro dei *Doveri dell'uomo*,

6 Luca Platania, *Catania: il monumento a Giuseppe Mazzini*, "Il Pensiero mazziniano. Democrazia in azione", LXX, 1, gennaio-aprile 2015, pp. 123-141.

7 Giulio De Rénoche, *Il monumento padovano a Mazzini (1903)*, "Padova e il suo territorio", XX, 117, ottobre 2005, pp. 33-38.

sul basamento una *Libertà* con il braccio posato sul fascio dei littori mentre a sinistra un leone poggia le zampe sulle bandiere e a destra spicca un'aquila. Una soluzione appartata e sufficientemente umiliante per il repubblicano, ridotto a maestro di vita civile. Come pure nella prima capitale, quella Torino cui lo scultore Luigi Belli dona – richiedendo il puro rimborso delle spese – un atteso monumento. Promosso nel 1911, cinquantenario dell'Unità, da un Comitato che faticosamente raccoglieva i fondi indispensabili, è inaugurato nel luglio del 1917, terza estate di guerra. In un clima già teso Mazzini appare stanco e al solito pensoso, la testa appoggiata alla mano destra, la sinistra su di un pastrano che gli protegge le gambe; intorno i simboli dell'avventura repubblicana, e sul basamento le corone d'alloro in ricordo dei suoi più fedeli seguaci, da Mameli a Saffi, dai fratelli Bandiera a Carlo Pisacane. L'amarezza generale di questo altare laico e repubblicano suscita immediati sentimenti antibellicisti e rivoluzionari, piuttosto che patria riconoscenza.

Ma è soprattutto a Roma che la battaglia politica e l'alternarsi delle forze moderate, liberali o democratiche in Consiglio comunale, nonché i rapporti con la Presidenza del Consiglio, emergono in modo del tutto clamoroso. Come già prelude la prima uscita pubblica di Ernesto Nathan che, in una lettera del 27 marzo 1872 edita su "L'Emancipazione", si oppone vibratamente a una proposta della commissione direttiva delle società operaie che intende lanciare una sottoscrizione per erigere a Roma un monumento in onore di Mazzini, osservando come "inaugurare un monumento a Giuseppe Mazzini in questa città sotto l'attuale governo è un'ironia", essendo preferibile destinare i fondi previsti alla "fondazione di un istituto popolare comprendente scuole serali, biblioteca circolante, sala di lettura ecc. da stabilirsi qui in Roma col nome di Giuseppe Mazzini"[8], istituzioni tramite cui diffondere il pensiero del patriota ligure e mantenerne viva la memoria. Secondando quelle riflessioni che porteranno Nathan a donare allo Stato italiano, il 29 dicembre 1900, tutti i manoscritti mazziniani in suo possesso per indurre Vittorio Emanuele III, in previsione del primo centenario della nascita di Mazzini, a firmare il decreto istitutivo dell'Edizione Nazionale dei suoi Scritti (1904), affidandola a una commissione presieduta da Luigi Rava e che Nathan auspica possa essere alla base della "unione sacra di tutte le forze non clerico-reazionarie e nazionali in fascio liberale e intransigente difesa del controllo sull'istruzione e sull'assistenza pubblica"[9].

Il monumento romano a Giuseppe Mazzini è infine disposto per volontà di Francesco Crispi nel 1890, ordinato al massone Ettore Ferrari nel 1902[10],

8 *Lettera di Ernesto Nathan*, "L'Emancipazione. Organo ufficiale delle Società operaie affratellate", 30 marzo 1872.

9 Aldo Alessandro Mola, *Storia della Massoneria italiana. Dalle origini ai nostri giorni,* Milano 1994, p. 265.

10 Ettore Passalalpi Ferrari, Marco Pizzo (a cura di), *Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento,

terminato nel 1922 per le parti scultoree, mai realizzato negli anni del fascio clericale, tanto da vedere la luce soltanto nel 1949, e non venire unanimemente approvato[11]. Il progetto, esposto a Milano già nel 1906, mostrava due altorilievi alla base: *La rivoluzione trionfante* e *Il dispotismo smascherato*: un intero programma politico, con tanto di cavallo che schiaccia la tiara pontificia e altra panoplia, ovviamente poi occultata. Il tormentato percorso si risolve allora in una formidabile mole monumentale[12], collocata infine su quell'Aventino dove già nel 1922 s'era avuta la cerimonia di posa della prima pietra: il concetto ispiratore di Ferrari è la forza del pensiero mazziniano che anima e dà vita alla materia. Mazzini, seduto nella consueta posa cogitabonda, è su di un alto basamento quadrangolare dal quale emergono, come liberandosi dal marmo, le figurazioni dell'idea mazziniana proposte in un fregio ad altorilievo di ben 27 metri: l'aspirazione alla libertà che si concretizza nella *Giovane Italia*, il sacrificio per la redenzione degli oppressi dalla tirannide, la lotta contro il dispotismo, il trionfo della rivoluzione, la ricomposizione delle spoglie dei martiri. Il tono è eroico e fitto di rimandi a opere emblematiche del romanticismo, e l'imponente Mazzini è accompagnato nel tamburo posteriore dai medaglioni raffiguranti altri eroi risorgimentali, caratterizzanti dalla militanza alle sue idee o massonici dell'indipendenza: da Carlo Pisacane a Goffredo Mameli, da Federico Campanella ad Aurelio Saffi, Maurizio Quadrio, Alberto Mario con la moglie Jessie White, Rosolino Pio e Adriano Lemmi.

Nel 1934 fu inaugurata la nuova via del Circo Massimo con il piazzale Romolo e Remo (oggi piazzale Ugo La Malfa) a definire un'ampia esedra delimitata da un lungo sedile in travertino. Nel 1948, confermato il luogo per la collocazione del monumento, questo fu realizzato come narrato secondando il progetto di Ferrari e avendo a garante il figlio, Gian Giacomo Ferrari, con l'ausilio dello scultore Ettore Guastalla. Giovedì 2 giugno 1949 il complesso monumentale è inaugurato con massima enfasi, in occasione del terzo anniversario dell'avvento della Repubblica. Alle 10,30 di mattina il Presidente Luigi Einaudi lascia il Quirinale a bordo di una Fiat 2800 fiancheggiata dai Corazzieri motociclisti. Giunto all'ingresso della tribuna d'onore è ricevuto dal Presidente del Senato Ivanoe Bonomi, dal Presidente del Consiglio dei ministri Alcide De Gasperi, dal Sindaco di Roma Salvatore Rebecchini e da

7 febbraio-4 marzo 2007), Roma 2007.

11 Comitato Nazionale per le Onoranze a Giuseppe Mazzini (a cura di), *Mazzini. Inaugurandosi in Roma il monumento nazionale 2 giugno 1949*, Bologna 1949; Luigi Lotti, *Il monumento a Mazzini. Un pomeriggio sull'Aventino*, "Alma Roma", 17, 1976, pp. 3-4.

12 *Monumento a Giuseppe Mazzini*, 1890-1949, bronzo, marmo di Carrara e travertino, Roma, piazzale Ugo La Malfa. Scultore: Ettore Ferrari (1845-1929). Fonditore: Laganà (notizie fine del XIX secolo-prima metà del XX secolo). Esecutore: Ciro Filacchioni (notizie dal 1923). Altezza 10 m, larghezza 14,85 m, profondità 7,2 m, lunghezza del fregio figurato 27 m.

Gino Macrelli, Presidente del Comitato per le onoranze a Giuseppe Mazzini. Sfilano i Sindaci d'Italia con relativi gonfaloni, le associazioni Combattentistiche, Civiche e Culturali, cui il Presidente Einaudi rivolge un discorso di profondo significato, anche in rapporto ai quasi sessant'anni di gestazione del monumento:

> "Dio e Popolo" – "Famiglia, Patria ed Umanità". Ecco le parole solenni che riassumono l'insegnamento dell'Apostolo, al quale si inaugura oggi, nel giorno dell'anniversario della nascita della Repubblica Italiana, degno monumento in Roma, capitale d'Italia unita e concorde, che Giuseppe Mazzini aveva auspicato cent'anni or sono sul colle Capitolino. Come insegnava il veggente, nell'Italia rinnovata sovrano è il popolo, al quale tutti debbono ubbidienza ed il quale, a sua volta, deve ubbidienza all'eterna legge morale, che comanda di lottare ogni giorno ed ogni ora contro l'istinto del male, che è in noi, e per il trionfo del bene, a cui invece aneliamo e che vogliamo attuare, contro lo spirito di sopraffazione, che ci spinge a far tacere la forza dell'avversario, e per la libertà di discussione, volta a persuadere le minoranze a far propria la volontà della maggioranza, divenuta così volontà comune. Oggi, come cento anni addietro, l'ideale è pur sempre indicato dal trinomio, "Famiglia, Patria, Umanità". [...] Gli uomini del Risorgimento avevano visto che l'Italia, nella quale è così profondo il sentimento famigliare, nella quale sono perciò salde le fondamenta della Patria, non poteva però vivere libera se non in una libera Europa. E già parlavano di una umanità destinata ad abbracciare tutti i popoli e tutte le Patrie di questa nostra travagliata terra. Alla soluzione di questi problemi, divenuti oggi materia non solo di fecondo dibattito nei consessi internazionali, ma anche di collaborazione fattiva tra i popoli, gli italiani debbono partecipare, col pensiero e con l'opera, consapevoli che lo sforzo compiuto per l'unità d'Europa e per una umanità solidale nelle opere di bene è anche sforzo volto alla grandezza della Patria[13].

Il monumento nazionale a Mazzini segna pure un risarcimento postumo a Ettore Ferrari, uno degli esponenti più autorevole della scultura celebrativa dedicata ai protagonisti del Risorgimento. Autore di innumerevoli monumenti a Garibaldi (Vicenza, 1886; Pisa, 1892; Tortona, Cortona, e Macerata, 1895; Rovigo, 1897; Massa Marittima, 1904), commemora pure Carlo Cattaneo (Milano, 1893), Terenzio Mamiani (Pesaro, 1896), Gabriele Rosa (Iseo, 1914), lascia un capolavoro come il monumento equestre a Vittorio Emanuele II, inaugurato a Venezia nel 1887 sulla riva degli Schiavoni. Ed è l'artefice del *Giordano Bruno* di Campo de' Fiori a Roma[14] – il filosofo rivolto in segno di ammonimento verso la basilica di San Pietro, il cappuccio del saio a lasciar

13 Si veda il discorso di Luigi Einaudi *Per l'inaugurazione del monumento a Giuseppe Mazzini* del 2 giugno 1949, riportato in Roberto Gallinari (a cura di), *Discorsi e messaggi del Presidente della Repubblica Luigi Einaudi*, Roma 2005, pp. 480-481.

14 Su cui si veda Massimo Bucciantini, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino 2015.

intravvedere l'espressione severa di chi è pronto a dare la propria vita ma non a rinnegare la libertà della ricerca e della scienza – somma testimonianza del timbro civile e politico che caratterizza la poetica di Ferrari, fermo sostenitore della laicità dello Stato e dell'arte quale impegno sociale, il tutto irrobustito da una forte vena pedagogica maturata negli anni di insegnamento all'Istituto superiore di Belle Arti. Fisiologica in lui, figlio di Filippo Ferrari – scultore, carbonaro e repubblicano, aveva partecipato alla difesa della Repubblica Romana – e padre del pittore Giordano Bruno, eroe della Resistenza, fucilato presso il Forte Bravetta il 27 aprile 1944. Una compenetrazione tra vita privata e pubblica che porta Ettore a essere per tre legislature deputato al parlamento del Regno d'Italia (rifiuterà la nomina a senatore a vita); Gran Maestro, dal 1904 al 1917, del Grande Oriente d'Italia, portando la massoneria su posizioni più radicali e anticlericali del suo predecessore (e poi successore) Ernesto Nathan; presidente onorario della Società operaia di mutuo soccorso di Lendinara e infine fondatore dell'Università popolare di Milano. Ferrari, nel medesimo 1922 in cui termina il lavoro per il Mazzini romano, riceve da Menotti Pampersi – tipografo, pubblicista ed editore di fede repubblicana – la commissione per una memoria del patriota ligure da compiersi per l'Amministrazione Comunale di Tarquinia[15]. A maggio 1922 presenta il progetto del monumento, che realizza gratuitamente per difendere gli ideali laici e democratici contro il nascente regime fascista, di cui sarà strenuo oppositore. Regime che per nove anni procrastina la collocazione del busto di Mazzini sul basamento quadrangolare a gradini in travertino, su cui è inserita una colonna di granito grigio con la base e il capitello in marmo di Carrara, sormontata dall'aquila bronzea ricordo della Repubblica Romana che, strappando le maglie della catena che imprigiona il mondo, vuole essere il simbolo della forza liberatrice del pensiero mazziniano. Sotto l'aquila, nella parte superiore del capitello che la sostiene, in posizione frontale è un fascio – allegoria dell'unità e libertà del popolo durante la Rivoluzione francese e il Risorgimento – sormontato dal berretto frigio, emblema dell'ideale repubblicano, e dalla stella a cinque punte inscritta nel cerchio, che per tutto il Risorgimento aveva simboleggiato l'Italia. Radicatosi infine un regime dalla spiccata tendenza ad assimilare al fascismo la figura di Mazzini, il busto può finalmente essere collocato. Ed esplicitamente salvaguardato: in piena guerra, il 27 settembre 1940 giunge indicazione "D'ordine Superiore, tutti i monumenti in bronzo che non abbiano particolare valore storico ed artistico debbono essere rimossi: potranno però essere sostituiti con altri di marmo". Incaricata dell'operazione l'ENDIROT (Ente Distribuzione Rottami), la necessità è "per i bisogni della preparazione militare del Paese": come in ogni stagione della Storia i monumenti in bronzo destinati

15 Giovanni Insolera, *La "vecchia questione" del Mazzini di Ettore Ferrari a Tarquinia*, "Bollettino Società tarquiniese d'arte e storia", 33, 2004, pp. 167-183.

a divenir cannoni, il Mazzini di Tarquinia si salva per il valore artistico dato dalla paternità di Ferrari.

Quel valore che torna imperioso nel percorso risorgimentale immaginato nella Milano "capitale morale". È alla metà degli anni Settanta del Novecento che per la trafficata piazza della Repubblica l'architetto Vico Magistretti e lo scultore Pietro Cascella[16] concepiscono quanto è introdotto da un'articolatissima targa dedicatoria:

> Questa è una strada di pietra, un monumento aperto, / non da contemplare, ma da percorrere ai lati. Una / sequenza di motivi plastici mette in evidenza i momenti / più significativi del pensiero e dell'azione di Mazzini. / Ecco a sinistra un fiore simile al capitello, simbolo / della gioventù che diede la vita nei moti mazziniani: / con la barricata risorgimentale; ecco le lapidi delle / imprese coi nomi e le date. / Ecco a destra la medusa a rappresentare il terrore / in cui giaceva l'Italia, la cariatide a ricordare la lunga / oppressione, un volto nell'ombra a suggerire i tempi/ della cospirazione, quindi la muraglia di un carcere / e infine lo scudo e la lancia emblemi tradizionali / del valore. / La statua ottocentesca di Mazzini include un corso. / È una citazione d'epoca nel contesto di una / struttura moderna. Non sorge su di un piedistallo / ma a livello del percorso. / Così non imposto / dall'alto, si compie l'incontro storico e / umano di Giuseppe Mazzini.

Trentotto metri di una via in blocchi di marmo bardiglio, pietra e bronzo, metafora del tortuoso percorso verso l'unificazione d'Italia, una passeggiata nel Risorgimento italiano che si conclude sguardo nello sguardo con un Mazzini posto alla nostra altezza, copia al naturale del bronzetto genovese di Monteverde, variante del monumento per Buenos Aires. Ripresa ottocentesca nel contesto di una struttura contemporanea, vuole essere il nostro definitivo incontro, storico e umano, con Giuseppe Mazzini.

16 Pierantonio Volpini, *Il monumento/percorso dedicato a Giuseppe Mazzini a Milano*, "Il Pensiero mazziniano. Democrazia in azione", LXXV, 3, settembre-dicembre 2020, pp. 124-128.

50 ANNI VERDI

NASCITA DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO "LORENZO ROTA"

GABRIELE
RINALDI

50 ANNI VERDI. NASCITA DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO

Ateneo – 12 ottobre 2022

PREMESSA

Vi sono molti motivi per ripercorrere con l'Ateneo le fasi di nascita e una parte dello sviluppo dell'Orto Botanico di Bergamo "Lorenzo Rota". È appena ricorso il cinquantenario dalla fondazione (1972-2022) e l'Ateneo ha organizzato con l'Orto stesso un evento specifico durante il quale sono stati ricordati i suoi soci Lorenzo Rota (1818-1855), il medico e botanico cui è stato dedicato l'orto botanico, e i fondatori Luciano Malanchini (1926-2008) e Guido Isnenghi (1909-1991). Inoltre l'Ateneo era uno dei luoghi in cui si dibatteva in merito all'opportunità di costituire a Bergamo un giardino botanico. Infine, già nel 2000 era stata fatta dallo scrivente, ugualmente socio, uno studio sulle prime fasi in occasione di un percorso dedicato alle istituzioni culturali bergamasche alle soglie del nuovo millennio e che purtroppo non ha visto la fase di stampa[1]. Fortunatamente la bozza e le immagini a corredo sono state conservate dall'Ateneo stesso fino ai giorni nostri: è così possibile oggi rivedere e integrare il testo, concentrando lo sguardo soprattutto sulle fasi che hanno permesso al città di potersi pregiare della presenza di un orto botanico, rimandando ad altre occasioni gli approfondimenti su fasi più recenti.

INTRODUZIONE

L'Italia vanta una grande e antica tradizione universitaria, che è stata arricchita nel XVI secolo dall'istituzione dei primi Orti Botanici integrati nelle Università. Il primato assoluto in tal senso spetta all'Università di Pisa, che fondò il proprio Orto Botanico nel 1544, mentre il più antico tra quelli ancora attivi è dell'Università di Padova (1545). L'esempio italiano fu presto seguito da molte istituzioni accademiche europee e, successivamente, di altri continenti.

La tradizione italiana extrauniversitaria è molto più antica, ma assai variegata e comunque relativamente episodica: nessuna istituzione nota, infatti, ha goduto di una longevità paragonabile a quella degli Orti Botanici universitari. Espressione dei bisogni della società, gli Orti Botanici extrauniversitari si connotano in funzione delle necessità del tempo, per tipologia,

1 Il titolo dell'articolo proposto nel 2002 era *Un itinerario "in vivo" dedicato alla biodiversità: l'orto botanico di Bergamo "Lorenzo Rota"*.

conduzione, durata ecc.; possono essere segnalati Orti e Giardini Botanici nel senso più ampio dei termini legati a istituzioni religiose conventuali, amministrazioni civiche, istituzioni sanitarie[2], musei, scuole, oppure frutto delle energie profuse da privati cittadini[3].

Non sfugge alla regola l'Orto Botanico di Bergamo, nato agli inizi degli anni '70, quando la Città in rapida crescita esprime la richiesta di un verde qualificato, di peso anche culturale e non solo ricreativo, sollecitati da poche figure illuminate che si fanno interpreti di questo bisogno; la necessità di affrontare emergenze ambientali è patrimonio ancora di pochi soggetti che, solo se in posizioni chiave, riescono ad orientare le scelte urbanistiche o di politica del verde pubblico. Sono proprio le istituzioni extrauniversitarie che sembrano interpretare meglio e per prime in questo periodo la visione ecologica dell'ambiente in cui l'uomo vive, delle specie vegetali oltre che come soggetti della tassonomia (o come oggetti d'ornamento), come parte dell'ecosistema e, quindi, come chiavi di lettura dell'ambiente naturale. In questa tradizione giocano un ruolo importante i Giardini Botanici alpini, probabilmente tra i primi ad accogliere collezioni tematiche a carattere ecologico, che preluderanno le impostazioni espositive di moderna concezione.

STORIA DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO

I primi segnali di gestazione dell'idea di un Orto Botanico a Bergamo risalgono alla prima metà degli anni '60, negli ambienti colti e con sensibilità naturalistiche della Città; di ciò non vi sono molti documenti, salvo le testimonianze verbali di alcuni dei protagonisti, secondo i quali all'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, alla sezione cittadina del Club Alpino Italiano e alla Società Bergamasca di Scienze Naturali, vi furono importanti opportunità di

2 Un esempio bergamasco è l'Orto Botanico dell'Ospedale di S. Marco (o Spedale Maggiore) in funzione dal 1793 in un'area di 3000 mq nella piana compresa tra i due principali borghi storici della città, in prossimità dell'attuale Viale Vittorio Emanuele a nord di Piazza della Libertà, ove il nosocomio aveva sede. Gli scopi della struttura, dapprima strettamente connessi alle necessità dell'Ospedale, in particolare della "Spezieria dello Stabilimento" cui forniva le piante officinali, si allargarono poi all'insegnamento, con esercitazioni pratiche rivolte, ad esempio, agli allievi della Cattedra di Agraria tenuta da Giovanni Maironi da Ponte. La scelta delle specie, dapprima limitata alle erbe medicinali, si estese alle piante di interesse agrario ed alle esotiche. Nel 1827 Giacomo Facheris, direttore dell'Orto Botanico, pubblicò un elenco di 2000 specie suddivise in 800 generi. L'*Hortus Bergomensis* entrò in una fase irreversibile di declino a partire dal 1826 quando mutò l'ente finanziatore e, poco dopo, con la morte del Facheris, nel 1830. (TANCREDI TORRI, *Dall'Orto Botanico dell'ospedale (Sec. XVI) all'odierno Giardino Botanico di Colle Aperto*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti", 35, 1970-1971, pp. 255-265).

3 Uno dei casi bergamaschi più noti è l'*Hortus Luranensis* di Geronimo Secco Suardo, di cui abbiamo memoria in un elenco pubblicato dal proprietario nel 1796 con ben 2.001 specie, moltissime delle quali esotiche e tropicali, quindi coltivate in vaso e con grande impiego di risorse nella dimora dei Secco Suardo a Lurano (Bg).

discussione e di sviluppo dell'idea, che fu poi acquisita in sede istituzionale. Arbace Mazzoleni[4], a nome del Comune di Bergamo, nel discorso inaugurale del Congresso della Società Botanica Italiana e della Società Italiana di Fisiologia Vegetale, il 17 ottobre 1966 dichiarò "l'interessamento proprio e dell'Amministrazione per i problemi più urgenti della botanica nella nostra Città, con particolare riguardo al tanto invocato 'orto botanico' che, se pure non rientra nei programmi più immediati dell'Amministrazione, sarà oggetto di attento esame in un non lontano futuro".

In altri termini, l'aspirazione a veder realizzata la nuova istituzione maturava nell'ambiente dei naturalisti bergamaschi e coinvolgeva, per risonanza, le sensibilità o le affinità che trovavano terreno fertile nelle citate organizzazioni associative e un riscontro in ambito politico-amministrativo.

La traduzione in concreto delle idee richiese anni e protagonisti molto motivati. All'interno dell'Amministrazione Civica probabilmente nulla si sarebbe mosso se non vi fosse stata la perseverante volontà di Luciano Malanchini [01], ingegnere responsabile di un settore dei Lavori Pubblici del Comune, Servizio Parchi e Giardini incluso, che "promosse tenacemente e fra mille ostacoli, invidie e bastoni tra le ruote, la fondazione e la costruzione, sopra le Mura Venete di Colle Aperto, del Giardino Botanico Bergomense 'Lorenzo Rota'"[5]. Egli giocò un ruolo chiave all'interno dell'organizzazione, sia per la posizione professionale occupata, sia per le doti organizzative, le capacità progettuali e di gestione delle risorse umane e materiali. Possiamo solo immaginare le fasi negoziali, gli incontri informali e di corridoio con gli amministratori, le pressioni esterne per inserire il progetto tra le scelte

4 Arbace Mazzoleni (1926-2008), avvocato, assessore all'Annona (Commercio) del Comune di Bergamo, sostenitore della proposta di Orto Botanico a Bergamo, intervenne all'inaugurazione del congresso in questione in sostituzione di un collega, ma con il mandato di esprimere l'orientamento favorevole della Giunta Municipale presieduta dal Sindaco Tino Simoncini. Il discorso fu ripreso dalla stampa e citato in varie occasioni, in sede istituzionale, da parte dei fondatori, Luciano Malanchini in particolare, per raccogliere adesioni e consensi al progetto che stava maturando. Mazzoleni (*in verbis*) sosteneva che non vi fossero altri funzionari del Comune, oltre al Malanchini, interessati alla realizzazione.

5 La citazione è tratta da una lettera di Luciano Malanchini allo scrivente, del 5 novembre 1993. Eclettico ingegnere idraulico, era appassionato fin da giovane di scienze naturali, viaggi, cartografia, socio attivo dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, raccoglitore di fossili, minerali, reperti preistorici, scopritore di siti portati alla conoscenza del mondo scientifico. Negli anni '60 si appassiona alla botanica, in particolare alla flora delle Alpi e ai Giardini Botanici alpini, sia quelli appena concepiti sia gli storici, per lo più in ambito non accademico. Nel corso dei numerosi viaggi in ambito alpino, la frequentazione di queste istituzioni lo invoglia a pensare per Bergamo qualcosa di simile. Sfrutta la propria posizione professionale e coinvolge nell'impresa l'amico di vecchia data Guido Isnenghi. L'ostinazione incurante degli scontri che provocava nell'ambito dell'organizzazione comunale è ricordata dai testimoni dell'epoca come un tratto essenziale del suo agire, che gli permise di vedere approvata la proposta d'istituzione del Giardino Botanico.

politiche già orientate su altre priorità.

Una serie di documenti ufficiali permette di ricostruire la sequenza degli atti formali necessari alla messa in moto della macchina organizzativa, il primo dei quali coincise con il “conferimento dell’incarico al sig. Guido Isnenghi per la formazione di un giardino botanico in Colle Aperto”, in data 26 febbraio 1969 [02][6]. Dichiarata l’impossibilità di poter provvedere alla realizzazione diretta, per limiti nel numero dei giardinieri a disposizione e per la necessità di un “esperto in riconoscimento ed in coltivazione e reperimento di flora spontanea locale”, indica in Guido Isnenghi, “noto elemento, culturalmente e professionalmente assai adatto proprio al suddetto particolarissimo campo orticolo”, affinché sia “tenuto presente per un eventuale contratto d’opera a tempo”.

Grazie alla delibera che seguirà, Guido Isnenghi, sessantenne, è ufficialmente coinvolto nell’iniziativa di cui sarà indiscusso e riconosciuto co-protagonista[7]. Nel medesimo documento sono definite le relazioni formali tra

6 Si tratta della delibera di Giunta n° 38806/68. Le delibere, con linguaggio distaccato e formale, esprimono sinteticamente anche ai giorni nostri le premesse giustificative e le decisioni amministrative. Più ricchi di dettagli, sebbene per necessità burocratica sempre concisi, erano un tempo i documenti preliminari propositivi che accompagnavano le delibere, tra i quali, nel caso citato, vi è la proposta avanzata dall’ing. Malanchini del 10 dicembre 1968 avente per oggetto: *Giardino alpino – orto botanico bergamasco – Stato dei lavori, previsioni e possibilità di completamento – Proposta di contratto d’opera col sig. Guido Isnenghi*. Il documento è indirizzato all’Assessorato ai Lavori Pubblici e richiama, tra i precedenti a supporto della proposta, il pronunciamento del 1966 del già citato avv. Arbace Mazzoleni e definisce il “giardino alpino-orto botanico bergamasco erede del tanto famoso ‘Orto dei Semplici’”, annesso all’ospedale a cavallo tra ‘700 e ‘800, oltre che “vivo e pluriennale desiderio di una buona parte della pubblica opinione bergamasca, culturalmente qualificata”.

7 Guido Isnenghi era noto all’Amministrazione Civica, tra l’altro, per essere stato membro della Commissione consultiva per i giardini e i parchi comunali durante le due Amministrazioni Comunali precedenti presiedute dal Sindaco Tino Simoncini. Il curriculum presentato riporta: “nato a Bergamo il 12 aprile 1909; diplomato tecnico agrario presso la Scuola Agraria di Treviglio nel 1927; incaricato, poco dopo, dall’Amministrazione comunale di Bergamo, per la durata di un anno della profilassi e cura delle malattie negli allevamenti del baco da seta in Bergamo; incaricato, nello stesso precedente periodo, attraverso la locale Stazione Sperimentale di Maiscoltura, dal Bureau d’Entomologie francese, della raccolta degli insetti endofagi della *Pyrausta nubilaris* (lepidottero parassita del granoturco); svolta attività artistica/pittorica professionale fino al richiamo alle armi del 1940; combattente in Marmarica, prigioniero di guerra in India ed in Inghilterra; dopo il rientro in Patria, attività ventennale di arte grafica presso il locale Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo; per quasi un anno, e fino al febbraio 1968, occupato presso la ditta F.lli Scarpellini-piante di Alzano Lombardo, in qualità di dipendente tecnico, con le seguenti mansioni particolari: impianto esecutivo del giardino dimostrativo per il nuovo Flor-market, conservazione e commercio di piante ornamentali in genere; autore di vari articoli, pubblicati su riviste locali, inerenti il giardinaggio e la flora spontanea locali; proclamato, per l’attività di cui sopra, socio attivo della Classe di Scienze Fisiche ed Economiche dell’Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo; socio della Società Botanica Italiana”.

Il curriculum professionale, presentato nella domanda d’incarico, rispecchia solo

Malanchini, che riveste le funzioni di *Horti praefectus*, alle cui direttive deve attenersi l'*Hortolanus primarius,* Isnenghi, che è coadiuvato da personale cui impartisce disposizioni per l'esecuzione dei lavori.

Gli stessi documenti accompagnatori dell'atto formale deliberativo rivelano che in realtà varie opere erano già iniziate[8], documentate da alcune fotografie d'archivio relative a una serie di lavori preparatori curati da operatori del Servizio Giardini: movimenti terra, posa di fondazioni e tubature di drenaggio, accumulo di pietre distinte per tipologia ecc., quasi impazienti anticipazioni o espressioni del desiderio di non ritardare i tempi e, quindi, di non perdere le opportunità favorevoli che si erano create.

Il progetto generale della parte settentrionale del Giardino Botanico è datato "1° maggio 1969, Festa del lavoro" (*sic*) e consta di documentazione tecnica, computi metrici, piano parcellare con indicate le aree da espropriare, le premesse teoriche, l'elenco delle specie vegetali previste e dei settori di suddivisione, con firme alterne dei due fondatori secondo le competenze e le necessità formali. In uno di questi documenti la firma di Guido Isnenghi è preceduta dall'indicazione "pittore", appellativo che, oltre a denotare l'abilità

in parte le reali cognizioni e la sensibilità in campo artistico e naturalistico possedute; una serie di contributi apparsi su vari organi di stampa locali, testimoniano l'ampiezza delle visioni culturali: oltre a sostenere l'idea di un Giardino Botanico per Bergamo, è probabilmente l'antesignano del Parco delle Orobie, capisce per primo l'importanza naturalistica della Valle del Freddo che porta a conoscenza del mondo scientifico. Il disciplinare d'incarico di *Hortulanus primarius*, in ordine alle opere di primo impianto del giardino botanico, richiama i seguenti compiti (Art. 2) da assolvere entro 20 mesi dalla notifica dell'incarico stesso: "I compiti affidati al sig. Isnenghi sono i seguenti: studio e proposta delle soluzioni esecutive, necessarie per realizzare il progetto di primo impianto del Giardino, da sottoporre al preventivo benestare dell'Amministrazione; direzione ed esecuzione dei lavori di costruzione dei principali manufatti e di sistemazione del terreno e delle acque (scavi, apporto di terre, terricci e materiali speciali, scelta e posa di pietre adatte, ecc.), necessari al fine di un'ottima ambientazione della specie vegetali, come anche per motivi puramente estetici; reperimento, nei luoghi di origine o di produzione specializzata, o produzione, coltivazione propagazione e messa a dimora armonicamente e tecnicamente ben studiato, nel Giardino o in altri luoghi ad esso assimilabili, di un primo gruppo fondamentale di piante e reperimento di altri materiali ed attrezzature specializzate, necessari per l'impianto".

8 "Questo Assessorato, memore dell'assicurazione e senza finora domandare fondi speciali all'Amministrazione, e solo mercé l'opera e le prestazioni appassionate di alcuni componenti del dipendente Servizio Comunale Parchi e Giardini, utilizzando un appezzamento già da tempo di proprietà comunale, senza nessun valore venale per impossibilità di costruzioni edili, ma in posizione panoramica bellissima e climaticamente assai valida, appezzamento messo a disposizione dalla competente Sezione Demanio e Patrimonio dipendente dall'omonimo Assessorato, ha fatto iniziare vari lavori, consistenti in: disboscamento dalle foltissime erbacce e rovi cresciuti nel tempo, definizione dei confini con la vicina proprietà in corso di riordino [...], raccolta in loco di materiali vari (rocce, terriccio, ecc.) atti a formare l'istituendo "giardino roccioso", seminagione e coltivazione in vivaio comunale di parecchie qualità di piante erbacee adatte, reperimento nelle zone bergamasche di esemplari di flora locale, non rinvenibili in commercio, ecc.".

artistica, sottolinea un'attitudine estetica, una disposizione naturale da conciliare con le competenze botaniche e con i limiti imposti dalla natura del luogo e del contesto organizzativo. Testimonianze orali rivelano che non sempre erano compresi dagli esecutori i ripensamenti o le modifiche nella disposizione degli elementi litici o degli esemplari vegetali alla ricerca del migliore equilibrio formale, del risultato esteticamente valido. In tal senso il Giardino Botanico Bergomense, soprattutto in fase di formazione, è stato un terreno di prova ideale, per certi aspetti eccitante, in cui esprimere sensibilità estetiche, desiderio di comunicazione e conoscenza.

L'approvazione del progetto generale e di quello esecutivo avvenne il 13 novembre del 1969[9]. L'opera fu inaugurata il pomeriggio di sabato 17 giugno 1972 e, per una dozzina di anni, aperta al pubblico da aprile ad ottobre[10]. Se Luciano Malanchini e Guido Isnenghi sono, a buon diritto, considerati i fondatori del Giardino Botanico Bergomense, la realizzazione è frutto di scelte politico-amministrative che, pur maturate in anni precedenti, nello specifico devono essere ricondotte al Sindaco Giacomo Pezzotta[11] e alla sua Giunta Municipale, in particolare all'Assessore ai Lavori Pubblici Salvatore Parigi[12] e all'Assessore alla Pubblica Istruzione Mario Traini.

LA REALIZZAZIONE E L'AVVIO

La realizzazione [03-08] avvenne in economia diretta, con l'impiego di manodopera quasi totalmente comunale e con l'utilizzo di risorse già disponibili al Servizio Giardini. Tra i dipendenti comunali che concretamente hanno contribuito all'allestimento sono da ricordare Angelo Torri (*Coadiutor*, caposquadra, stradino, muratore), Umberto Cattani[13] (*Hortolanus*, capo

9 L'oggetto della deliberazione della Giunta Municipale, n°24421/69 del 13 novembre 1969, è *Progetto generale e progetto esecutivo delle opere di primo impianto della parte settentrionale del Giardino Bergomense*. L'atto prevede i costi d'esproprio delle aree non comunali (£ 1.000.000) e il ricorso a manodopera, materiali e dotazioni interne, poiché «non abbisognano particolari stanziamenti globali preventivi», come indica la relazione accompagnatoria a firma L. Malanchini.

10 Il regolamento approvato il 28 aprile 1972 prevedeva un'articolazione degli orari piuttosto complicata: da maggio a settembre, sabato, domenica, lunedì, dalle 9,30 alle 12,00 e dalle 14,00 alle 17,00. Negli altri giorni dalle 9,30 alle 12,00, martedì chiuso. Nei mesi di aprile e ottobre, apertura solo in orario mattutino. Chiusura al pubblico per due settimane a ferragosto. Da novembre a marzo, visite consentite solo dopo richiesta e rilascio d'autorizzazione. Successivamente l'orario fu modificato in modo che sabato, domenica e lunedì l'orario pomeridiano variasse secondo il mese: aprile, settembre e ottobre, dalle 14,00 alle 17,30; da maggio a settembre, dalle 16,00 alle 19,00.

11 Il mandato è durato dal 20 ottobre 1966 al 27 aprile 1979.

12 Salvatore Parigi, ingegnere, diventa in seguito consigliere regionale, poi Assessore all'Urbanistica e al Piano Territoriale della Regione Lombardia; è il promotore della legge istitutiva del Parco dei Colli approvata nel 1977.

13 Umberto Cattani ha lavorato per il Giardino Botanico dagli anni della realizzazione, "iniziata anni prima dell'inaugurazione, quasi a tempo perso" (*in verbis)*, fino al

giardiniere), Cortinovis Luigi (incaricato come custode-sorvegliante e aiutante)[14]. La fase preparatoria iniziò con il trasporto, "gerle a spalla", dei materiali adatti al Giardino, dalle pietre dei piccoli camminamenti laterali agli occorrenti per costruire l'argano da montare sul lato di Via Sotto le Mura di S. Alessandro, oltre ad alcuni materiali di recupero del cantiere edile vicino[15] (es. coppi) per i basamenti drenanti delle collinette. Già in questa fase è ricordata dagli operatori la presenza di Isnenghi sebbene non fosse ancora formalmente coinvolto. Gli scavi dei laghetti (effettuati a mano) permisero l'accumulo dei materiali per i rilevati. L'ex Azienda Municipalizzata Acquedotti Civici provvide alla posa dell'impianto idraulico centrale. I massi maggiori furono issati con una grossa gru mobile e poi spostati lentamente con tiranti azionati da leve manuali. La selezione del materiale era particolarmente attenta; ad esempio le pietre silicee (collocate nel settore alpino) furono raccolte nella zona di Cà S. Marco, in alta Valle Brembana, mentre il primo materiale di riempimento della torbiera proveniva dal lago d'Iseo[16]. I lavori di realizzazione erano supervisionati quotidianamente dal Malanchini, talvolta accompagnato dal Sindaco, dall'Assessore alla Pubblica Istruzione, "nonché da varie personalità particolarmente competenti nelle scienze botaniche"[17].

1987, quando divenne caposquadra per Città Alta, ruolo che in ogni caso gli consentiva di avere una influenza diretta anche nel Giardino Botanico, fino all'anno del pensionamento, 1992. Nel dicembre del 2000 racconta allo scrivente alcuni degli aspetti dei lavori preparatori qui riferiti.

14 Operai comunali che hanno contribuito in misura significativa sono stati Carlo Burini e Battista Donadoni, mentre altri, di cui si sono perse le testimonianze, erano coinvolti saltuariamente e nelle situazioni contingenti che richiedevano più persone.

15 Proprietà Ginouhliac-Arslan.

16 In particolare dalla Torbiera Agostini di Provaglio d'Iseo (Bs).

17 Da una relazione accompagnatoria del giugno 1970 a firma Malanchini (delibera n°19004 del 15 luglio 1970, oggetto: *Conferimento incarico al sig. Guido Isnenghi per le opere di completamento e di avviamento dell'impianto della parte settentrionale del nuovo Giardino Botanico Bergomense, in Colle Aperto*) si evince che fino a quel momento erano stati eseguiti tutti i movimenti terra (riporti e scavi), con l'esclusione dell'area da espropriare, la posa della tubazione idraulica principale e delle diramazioni, la fondazione della pavimentazione del vialetto principale e delle due piazzole panoramiche, il fondo di calcestruzzo armato con doppia rete di uno dei tre bacini d'acqua, vari impianti ausiliari provvisori (serra di plastica, lettorini, box per terricci, baracchetta di ricovero attrezzi, recinzioni, cancellate); è sistemata con murature, muretti, cordoli, piantagioni... l'area antistante la polveriera seicentesca.

"Per quanto riguarda le collezioni di primo impianto, sono già esistenti sul posto, parte ancora da collocare a dimora e parte già collocate, un notevole numero di specie botaniche; più precisamente sono state ricavate 120 specie da seminagioni, parte con semi acquistati e parte con semi raccolti personalmente in posto o avuti per scambio da Istituti botanici scientifici nazionali ed esteri; si sono avute in omaggio o in scambio circa 150 specie da raccoglitori e da Istituti specializzati, fra le quali fanno spicco una ricca raccolta di piante dell'isola di Sardegna (fra cui alcune rarissime) e un'altra del Gran Paradiso; è stato raccolto infine un numero cospicuo di specie (circa un centinaio) soprattutto della zona montana della Bergamasca, per lo più in escursioni private

Molti dei reperti per l'esposizione furono ottenuti da coltivazione dei semi o dei reperti ottenuti da altri Giardini Botanici, da raccolte dirette in natura o per acquisto nei vivai, come i mughi e le betulle (tuttora viventi). È questo un periodo particolarmente fruttuoso del sodalizio Malanchini-Isnenghi, che permetterà di affrontare le molte difficoltà tecniche che l'impresa necessariamente incontra[18]. L'operato di Isnenghi è definito da Malanchini in una relazione del giugno 1970 "disinteressato e proficuo, prestato finora praticamente senza limitazioni di orari e di giornate e con una dedizione e passione oltremodo rimarchevoli, [...] fondamentale per la buona riuscita sinora raggiunta dei lavori di primo impianto".

L'inaugurazione del Giardino Botanico Bergomense, come si è detto, avvenne il 17 giugno del 1972, in occasione della giornata d'apertura della Tavola Rotonda Internazionale dei giardini rocciosi dell'Alta Italia e dei paesi alpini confinanti, riuniti nella Confederazione Internazionale Giardini Alpini Alpi Occidentali (C.I.G.A.A.O.), concomitanza ricercata e voluta, che costituisce un'esplicita sottolineatura delle principali connotazioni che doveva caratterizzare la nuova realizzazione [09-10]. La rete di relazioni costituiva la principale cornice di riferimento, l'ambito ispiratore che orientava le scelte espositive e gestionali della nuova istituzione. Non a caso l'Associazione

festive; sono state anche acquistate alcune collezioni di piante altrimenti introvabili da Istituti ed Enti o Ditte specializzate; notevole la collezione, già sistemata a dimora, delle piante aromatiche e medicamentose. Pertanto le specie già presenti nel Giardino Botanico Bergomense si aggirano su un totale di circa 500; essendo ogni specie rappresentata in media da 5 esemplari, il numero totale di questi si aggira su 2.500".

La relazione prosegue con l'elencazione delle opere ancora da compiere e argomenta la necessità di rinnovo del contratto a Guido Isnenghi nei seguenti termini: "In conseguenza a tutto quanto sopra, mentre non sussistono preoccupazioni circa i mezzi ed i materiali disponibili, con le notevoli ristrettezze dovute al solo impiego di mezzi e di manodopera di carattere ordinario, senza nessun contributo straordinario, è cosa assolutamente indispensabile poter avvalersi, si ripete senza soluzioni di continuità fra l'attuale incarico in corso di prossimo esaurimento ed il periodo successivo, delle opportune prestazioni del signor Guido Isnenghi".

18 In una descrizione ciclostilata destinata al pubblico si legge che "tutti i rilevati realizzati nel Giardino Botanico settentrionale sono costituiti da un nucleo interno di macerie e di pezzame di elementi di natura rocciosa, di media o di notevole grossezza, ammucchiati a secco sul piano originario del terreno, previo scoticamento; alcuni tronchi di tubazioni di cemento, con il diametro 30 cm, posati a secco con livellette leggermente inclinate e passanti da parte a parte dei rilevati, favoriscono ed aumentano l'aerazione ed il drenaggio, già più che abbondante grazie ai nuclei di elementi litici; al di sopra di questi ultimi è stato posto un primo strato di terra del luogo più povera, ricoperto da uno di terra migliore, lavorata o corretta, da cui sporgono i massi rocciosi in piena aria; le piante arboree ed arbustive hanno dimostrato con il loro rigoglio quanto è stato indovinato il tipo di costruzione dei rilevati per il loro insediamento. La sistemazione si è rivelata ottima anche per le piantine più piccole, quasi tutte poco amanti dei ristagni d'acqua o delle umidità eccessive, mentre, logicamente, per quelle di ambiente umido, sono state realizzate opportune zone assai poco drenanti" (Guido Isnenghi, Luciano Malanchini, *Cenni descrittivi sul Giardino Botanico Bergomense - De Horto Botanico Communitati Bergomi*, 17-18 giugno 1972).

Internazionale Giardini Botanici Alpini (A.I.G.B.A.)[19], ebbe per molti anni la segreteria proprio presso il Giardino Botanico Bergomense.

Fu un periodo promettente e fortunato per i giardini rocciosi ed i giardini alpini poiché alla buona volontà dei protagonisti faceva riscontro una risposta concreta, in termini di risorse, da parte delle amministrazioni locali. Non è una mera coincidenza che molti membri della citata associazione fossero anche fondatori, oltre che animatori, delle diverse istituzioni locali[20].

la scelta del luogo e le qualità progettuali

L'Orto sorge sullo spalto più settentrionale delle Mura veneziane cinquecentesche (Baluardo Castagneta), raggiungibile dal pubblico percorrendo da Via Beltrami i 140 gradini della Scaletta Colle Aperto [10]. Non vi sono altre vie d'accesso più agevoli e, per il trasporto dei materiali dalla strada, la possibilità alternativa è il salto di parecchi metri sulla Via Sotto le Mura di S. Alessandro, sfruttato durante le prime fasi costruttive con la posa di un argano. Se ne deduce che la presenza d'evidenti barriere architettoniche, nel bilancio benefici/rischi considerati dai progettisti, non è stata sufficiente per demotivare la scelta del luogo.

A tal proposito, vi è un'importante testimonianza nella relazione di progetto in cui è evidente la convinzione nell'agire:

> Si vuole sottolineare che la zona dove si è deciso di costruire il Giardino Botanico non è stata scelta in funzione del fatto che parte delle aree erano già di proprietà comunale (fatto d'altronde assai importante) ma soprattutto e come già detto agli inizi di questa relazione, per la sua favorevole e varia esposizione (che permette di preventivare l'impianto felice in area relativamente assai poco estesa degli esemplari più rappresentativi dell'intera serie di piante, da quelle di clima mediterraneo a quelle di clima alpino), per la sua magnifica ubicazione e facile accessibilità,

19 L'A.I.G.B.A. è stata istituita nel 1974 per metamorfosi della C.I.G.A.A.O., al fine di accogliere e rappresentare istituzioni presenti in un ambito geografico più vasto rispetto all'origine. Luciano Malanchini ne fu per molti anni segretario.

20 La rete dei rapporti e il contesto degli "specialisti" in questo campo, se a Bergamo avevano Luciano Malanchini e Guido Isnenghi come elementi di riferimento, al Giardino Botanico Alpino di Pietra Corva a Romagnese, nell'Oltre Po Pavese sull'Appennino, potevano contare su Antonio Ridella (fondatore), al "Paradisia" di Valnontey (AO) su Silvio Stefenelli, al Giardino Botanico del Monte Bondone su Fabrizio Trieste, al Giardino REA di S. Bernardino di Trana (TO) su Giuseppe G. Bellia (fondatore), al Giardino Botanico "Carsiana" di Sgonico (Trieste) su Gianfranco Gioitti (fondatore); su Noussan Efisio al Giardino Alpino "Chanousia" e a quello di Castel Savoia, al Giardino Alpino del lago Kastel in Val Formazza su Silvestri Pietro (fondatore), all'Orto Botanico forestale dell'Abetone su Federico Strada (fondatore), al Giardino Botanico del Piane della Fioba nelle Alpi Apuane su Emanuele Uzzo, al Giardino Alpino "Florealpe" della Fondazione Aubert a Champex-Lac (CH) su Egidio Anchisi (Giuseppe Giovanni Bellia, *Venti anni di cronaca e storia dell'A.I.G.B.A.*, Torino, 1993).

per la vicinanza con le principali istituzioni culturali di Città Alta, per la facilità di approvvigionamenti idrico, elettrico, ecc.

L'entusiasmo per la bontà della scelta traspare anche nelle seguenti affermazioni:

> Le superfici catastali (cioè non effettive, secondo le pendenze, ma in proiezioni orizzontali) sono giudicate sufficienti per un impianto organico del complesso, tale da non sfigurare con nessuno dei giardini ed orti botanici ed alpini attualmente esistenti in Italia. Sulla maggior parte di questi ultimi, il Giardino Botanico Bergomense avrà il vantaggio della posizione felicissima dal punto di vista panoramico, climatico e d'ambiente e nel contempo favorevolissima per facilità d'accesso, vicinissima al punto di arrivo di servizi pubblici di trasporto ed al centro dell'antica Città Alta e vicina anche alle sedi di varie istituzioni scientifiche e culturali cittadine.

Le qualità panoramiche e paesaggistiche del sito costituiscono ancora oggi uno dei motivi di apprezzamento da parte di molti visitatori, tra i quali c'è chi sottolinea, in senso positivo, l'isolamento rispetto agli ambienti caotici della città. Col tempo l'impegnativa scalinata, che tante persone ancora oggi evitano, sia per pigrizia, sia per limiti di deambulazione (anziani, famiglie con bambini piccoli, disabili fisici, ecc.), avrebbe dovuto aver minor peso nella visita dell'Orto Botanico, perché la visione progettuale finale prevedeva l'allestimento delle altre balze disponibili fino alla polveriera cinquecentesca, accanto alla quale si apre un'ampia cancellata e, quindi, con l'inizio della visita già a poca distanza dalla strada[21].

In merito alle soluzioni architettoniche scrivono che:

> Nel progettare e nell'eseguire i lavori, hanno dovuto risolvere i difficili problemi di rendere mosso e di ingrandire prospetticamente un terreno pianeggiante, alquanto piccolo, rettangolare di circa soli 90 m di lunghezza da Sud a Nord e di appena circa m 20 medi di larghezza. Hanno cercato di raggiungere lo scopo movimentando molto con scavi e con rilevati la superficie ed orientando diagonalmente l'orografia, fino a raggiungere le maggiori lunghezze possibili per le vallette e per le dorsali.

Ancor oggi uno degli elementi di pregio è l'assenza di un punto dal quale il visitatore possa percepire l'intera superficie, aspetto che lo induce a cercare

21 Il completamento del progetto è stato realizzato nel 2008, quando anche l'area dietro la polveriera e le balze sovrastanti risultavano allestite e visitabili dal pubblico. Le decisioni in merito alla collocazione della serra attuale, ormai vetusta, risale agli inizi degli anni '90 quando con la ristrutturazione della scuola elementare "Ghisleni" di via Beltrami è stato realizzato il parcheggio della scuola stessa, privando l'Orto di spazi adibiti allo stoccaggio dei materiali, alla serra d'invernamento, allo spogliatoio e ai servizi igienici per il personale.

di scoprire passo passo ogni angolo. Da sempre, gli esemplari vegetali sono esposti evitando la "realizzazione di una fredda e geometrica ostensione", come sottolineato dai progettisti[22], carattere innovativo e attualissimo, rispetto ai criteri ostensivi di Orti Botanici di stampo antico, in cui era privilegiata l'impostazione sistematica[23]. Pertanto, "partendo da tali principi si è cercato di ricostruire una sintesi, tecnicamente ed esteticamente valida, dei principali ambienti in cui le piante vivono allo stato spontaneo con attenzione alle principali tipologie litologiche e vegetazionali della Bergamasca". Tuttora l'esposizione di diversi settori dell'Orto rispecchia l'impostazione ambientale rievocativa, in particolare le aiuole dedicate alle comunità alpine, acidofile e carbonatiche, ai boschi subalpini, alle torbiere e agli ambienti lacustri, alle comunità forestali mesofile, a conferma della condivisione attuale di alcuni criteri di fondo originari.

la sede della direzione

Che il Giardino Botanico Bergomense sia stato realizzato in economia diretta sfruttando le opportunità e le risorse già disponibili si percepisce, oltre che dalla dislocazione della sede espositiva e degli spazi di servizio, anche dall'edificio destinato a "direzione, biblioteca, erbari e raccolte, laboratori e aule"[24] a circa 250 m dall'esposizione, accanto alla Torre di Adalberto in Colle Aperto. Questi spazi venivano aperti al pubblico solo in occasione di mostre temporanee e utilizzati saltuariamente per le attività ordinarie e

22 Nella relazione di progetto si legge: "se ciò può essere suggerito da un rigore scientifico, una sistemazione così realizzata avrebbe allontanato istintivamente il pubblico non competente, annullando quell'azione di penetrazione divulgativa per l'"amabile scienza" e per l'amore per la Natura in genere, che è uno dei punti programmatici della realizzazione del Giardino Botanico; inoltre una collocazione sistematica in parcelle geometriche, per quanto bene eseguita, avrebbe reso le piante avulse dagli aspetti dei luoghi in cui esse vivono, le avrebbe trasformate unicamente in campioni da indagine e da laboratorio, tutte cose che, per quanto suggestive, interessanti e desiderabili possono essere, non sostituiranno mai quel contesto di sole, di aria limpida, d'insieme di altre piante, di rocce, d'acqua, ecc., di cornice estetica, insomma di "ambiente", che rende le piante amiche di tutti, botanici professionisti e studenti, escursionisti e poeti, competentissimi e digiuni di ogni nozione scientifica".

23 I criteri espositivi degli Orti Botanici rispecchiano le caratteristiche dell'insegnamento delle scienze botaniche e le ricerche scientifiche che, dapprima erano orientate prevalentemente in senso utilitaristico, poi tassonomico e via via si sono arricchite di branche dedicate all'ecologia vegetale, alla fitogeografia, in relazione alle necessità espresse dalla società nei confronti delle scienze dell'ambiente. L'impostazione ecologica di un Orto Botanico è tuttora pienamente valida sotto il profilo museologico, educativo, didattico, divulgativo.

24 Tali sono le indicazioni riportate dalla lapide marmorea esposta dall'origine fino al 2000 nel Passaggio Torre di Adalberto 2, in prossimità di Piazza Cittadella. La targa sostitutiva, con un bassorilievo in terracotta descrittivo per il turista delle dislocazioni delle diverse parti in cui si articola l'Orto Botanico, è stata rubata tre settimane dopo l'affissione, nel settembre 2000, mentre una copia della stessa è presente ai giorni nostri.

per la biblioteca. A tal proposito Malanchini scrive:

> Dopo aver ripristinato e restaurato architettonicamente i tenebrosi ambienti della Torre di Adalberto, anche qui con ricorrenti scontri, riuscii ad immagazzinarvi molti libri attinenti la botanica bergamasca; altri erano depositati in una baracchetta, funzionante come ufficio sul posto del Giardino, accuratamente custoditi sia da Isnenghi e sia dal valido capogiardiniere comunale Cattani; però non riuscii ad insediare nei locali della Torre di Adalberto un collaboratore amministrativo, che tenesse un po' di archivio storico ed attivo[25].

La biblioteca, in particolare constava "di più di mille volumi, tra i quali molti importanti", che sarebbe stato opportuno mettere a disposizione del pubblico, "in particolare agli studenti, anche solo un giorno la settimana"[26].

Dopo un temporaneo utilizzo da parte di un laboratorio d'analisi[27] e la chiusura al pubblico dell'Orto Botanico, negli anni '80 i locali furono annessi al Museo Civico di Scienze Naturali e il patrimonio librario arricchì la biblioteca naturalistica[28].

EVOLUZIONE DELLE FINALITÀ

Le tracce documentarie inerenti le attività, i risultati ottenuti, i tipi di pubblico coinvolti, il numero dei visitatori che sono saliti al Giardino Botanico, negli anni riconducibili al periodo Isnenghi-Malanchini, sono poche ed episodiche, pertanto è difficile una ricostruzione dell'impatto sul pubblico. Un consuntivo dell'attività è contenuta in una scheda a disposizione del pubblico del marzo 1974, dalla quale si evince che dal 1971 l'Orto è ufficialmente riconosciuto dall'International Association of Botanic Gardens, 2000 sono i taxa in esposizione[29], con dati di affluenza del pubblico particolarmente incoraggianti: 11.115 visitatori dall'inaugurazione al 31 ottobre 1972 (di cui 6 classi, 176 allievi, 18 insegnanti), 14.280 dall'1 maggio al 31 ottobre 1973 (di cui 41 classi, 1143 allievi, 76 insegnanti), con due settimane di chiusura

25 Da una lettera indirizzata allo scrivente, il 5 novembre 1993.

26 Citazioni da MARCO CAPPELLETTI, *L'orto botanico muore. Di chi è la colpa?* "Bergamo-oggi", sabato 22 maggio 1982, contenente un'intervista a G. Isnenghi.

27 Dal 1975 al 1978 circa la sede era utilizzata dai laboratori del Servizio Comunale Controlli Ecologici.

28 Nei primi anni furono occupati provvisoriamente dalla sezione geologica e paleontologica, poi dal conservatore onorario d'etnografia (Leonardo Vigorelli, curatore della mostra e del relativo catalogo *Immagini dell'invisibile*, Bergamo 1991), successivamente, dalla sezione botanica del Museo dal 1989 e divenendo infine nuovamente sede della direzione dell'Orto Botanico.

29 Nella relazione si fa anche cenno ai «primi campioni di varie raccolte di materiali, specialmente bergamaschi (piante essiccate da erbari, fossili vegetali, legni, semi ecc.)», ma di cui non è rimasta traccia successiva.

a ferragosto. Moltissime sono le attese e i proponimenti dichiarati, frutto dell'entusiasmo che ancora animava i protagonisti, che riconoscevano la necessità di apertura al volontariato perché "il poco personale fisso non sarebbe sufficiente a svolgere tutte le attività".

Sono rimaste testimonianze, non tutte documentate, d'esposizioni temporanee quali:

– *La caccia fotografica*, mostra di 72 fotografie in gran formato della Società Italiana di Caccia Fotografica, in collaborazione con W.W.F. e Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, presso la «sede scientifica del Giardino Botanico Bergomense» (*sic*), dal 30 marzo al 15 aprile 1974;
– la *Mostra di piante succulente e di cactacee (piante grasse) degli ambienti aridi d'Italia (indigene, naturalizzate ed esotiche), d'Europa e di altri continenti*, organizzata nell'Orto sulla terrazza panoramica, dal 25 agosto al 19 settembre 1976. I 191 esemplari esposti, tutti di proprietà del Giardino Botanico, provenivano "in parte da una donazione dell'Istituto botanico dell'Università di Bologna, grazie ai contatti con il prof. Giuseppe Lodi, in parte per acquisto da un amatore locale, in parte seminati dagli addetti o raccolti nelle nostre valli"[30].
– Nel 1978, dal 21 ottobre al 30 novembre, è ospitata nella sede la Mostra didattico-scientifica itinerante di argomento vario (floristica, fenologia, ecc.) della Società Botanica Italiana, costituita da pannelli illustrativi corredati da didascalie e ciclostilati allestiti con l'intento dichiarato di "apertura verso tutti i livelli socio-culturali della popolazione con lo scopo di una maggiore sensibilizzazione di tutti i cittadini verso una serie di problematiche legate al mondo vegetale nei suoi molteplici aspetti"[31]. L'iniziativa fu visitata da 21 classi.
– Almeno altre 3 mostre furono dedicate rispettivamente alle piante carnivore, alle piante acquatiche e ai funghi, quest'ultima negli spazi del Passaggio Torre di Adalberto, 2, con reperti naturali, disegni di Mario Guerra e diapositive di Paolo Lugiato.

La promozione avveniva a mezzo stampa e con la posa di un cartello informatore semplice fuori dalla sede espositiva.

Espressione del ruolo atteso per l'istituzione, del grado di consapevolezza e di entusiasmo progettuale dei fondatori è l'elenco degli scopi istituzionali riassunti nel documento già citato del marzo 1974:

30 Da *Il Giardino Botanico Bergomense arricchito di 200 piante grasse*, "Giornale di Bergamo", martedì 24 agosto 1976.

31 Dal ciclostilato con la presentazione della mostra a cura di Paolo Paoli e Giovanna Cellai Ciuffi della Società Botanica Italiana.

> Studio scientifico, diffusione della conoscenza e del regno vegetale in genere e di quello orobico in particolare; collaborazione ed aiuto per studiosi e appassionati, favorendo, accogliendo e coordinando le loro attività sia private e sia nell'ambito di quelle del Giardino; collaborazione didattica a favore della collettività, ed in particolare nell'ambiente scolastico; attività pratica di sperimentazione e di verificazione per possibilità di acclimatazione, di impianto e di propagazione di piante, specie erbacee, nuove per la provincia; concreto contributo alla formazione della coscienza individuale e collettiva per una migliore tutela del mondo della natura e sensibilizzazione sui gravi problemi ecologici e della sopravvivenza terrestre.

Il riscontro oggettivo successivo non è facilmente quantificabile. Con gli anni il ruolo già importante di Isnenghi diviene decisivo nella conduzione diretta e nel miglioramento espositivo dell'Orto, mentre quello di Malanchini gradualmente si ridefinisce nei modi e nei tempi: egli rimane il riferimento istituzionale indispensabile per il reperimento di risorse, la soluzione di problemi, la ricerca di consensi in ambito amministrativo, in altri termini l'amministratore, ma è sensibile il calo d'interesse per la prosecuzione nella realizzazione delle scelte progettuali iniziali. Per vari anni l'attività dell'Orto è concentrata più nel mantenimento dell'esistente che nella ricerca di possibilità d'ampliamento o d'affrancamento.

Con l'apertura al pubblico, Isnenghi (63 anni) è coinvolto dal Comune di Bergamo in qualità di *Hortolanus primarius, herboriorum et seminum curator* (*sic*) tramite una serie successiva d'incarichi di natura precaria[32], rinnovati di periodo in periodo (in genere di 18 mesi). Tale formula organizzativa, da una parte consentiva l'apertura ed una corretta gestione dell'Orto, grazie al coinvolgimento di una figura specifica esterna all'organizzazione comunale, competente e appassionata, ma dall'altra era indicatrice della mancanza di una strutturazione specifica dell'organigramma, di un mancato consolidamento istituzionale che nel medio periodo avrebbe mostrato evidenti limiti.

Nonostante le difficoltà e le incertezze, il Giardino Botanico Bergomense crebbe in notorietà e raccolse consensi, sia pure sempre nel solco della tradizione dei giardini rocciosi e dei giardini botanici alpini. I limiti organizzativi non portarono ad un consolidamento sistematico del rapporto con le scuole; la promozione e la pubblicizzazione erano lasciate alla diffusione spontanea, alla risonanza delle iniziative temporanee. Il volontariato era limitato all'iniziativa di pochi individui che aiutavano saltuariamente per alcune attività

32 Il rapporto di lavoro, che riguardava anche altre figure nell'organigramma del Comune, era regolamentato da norme che ponevano l'Amministrazione civica nella condizione di dichiarare nelle deliberazioni che gli incarichi s'intendevano conferiti "in via del tutto eccezionale e precaria", limitatamente al periodo indicato e che essi potevano "comunque essere revocati a discrezione dell'Amministrazione, senza bisogno di alcun preavviso o di altra formalità". Negli anni '80 contratti tali non furono più possibili.

ordinarie[33]. Con il tempo si manifestò una crisi riconducibile ad un relativo disinteresse per l'Orto da parte dell'Amministrazione. Malanchini percepì verso l'istituzione un senso crescente d'isolamento, quando non addirittura di aperta opposizione, che lo indurrà ad un progressivo disinteresse personale per l'Orto stesso. All'inizio degli anni '80, Isnenghi che nel decennio precedente, come molti testimoni affermano, aveva investito per l'Orto molta parte della propria esistenza, percepisce a sua volta l'imminente conclusione della fase legata alla "sua creatura". Anziano, passa molte ore a studiare, chiuso nella casupola in legno che gli era stata allestita in prossimità della serra, ha rapporti tesi con i giardinieri che comunque coordina, e dedica molto tempo alle collezioni di piante conservate nella serra, che continua ad essere di film plastico e, quindi, soggetta agli imprevisti delle intemperie. Nell'ultimo anno è affiancato da un agrotecnico interno di recente assunzione che avrebbe dovuto raccoglierne l'eredità di conoscenza e ruolo, ma che era in realtà è presto destinato ad altre funzioni nell'ambito del Servizio Giardini[34].

Alla fine di febbraio del 1982 ebbe termine il rapporto tra il Comune di Bergamo e Isnenghi che, dopo la data formale di conclusione dell'incarico, con amarezza, mai più volle mettere piede nel Giardino Botanico. Nel maggio dello stesso anno un articolo di un quotidiano locale [11] denuncia che l'Orto "è sempre chiuso per mancanza di personale"[35] e tratteggia un quadro molto critico della situazione in cui traspare l'insoddisfazione di Isnenghi che "pur pensando ormai a come organizzare le sue giornate libere, è amareggiato per la situazione di degrado del giardino". Afferma che "il giardino non ha mai riscosso particolari simpatie da parte dell'Amministrazione" e che dalla nascita "pian piano è andato sempre più scemando anche quel poco interesse che sembrava esistere"; l'individuazione delle colpe è il pretesto per uno sfogo nei confronti del Provveditorato agli Studi ("sembra aver brillato per la sua assenza"), della "nostra cultura e sensibilità in questo campo" e, soprattutto, di amministratori locali e alcuni politici ai quali "occorrerebbe fare un innesto di 'materia grigia' (*sic*)". L'analisi delle cause non trascura il mancato collegamento tra il Giardino Botanico e le istituzioni che svolgono

33 Tra le persone che diedero un apporto significativo molte testimonianze verbali indicano Aurelia Bassa, insegnante che "per alcune ore al giorno e per il piacere di lavorare" (*in verbis*) nell'Orto, coadiuvava in varie attività, quali la raccolta di semi e esemplari in natura, la preparazione dei cartellini, dell'*index seminum*, l'attività di segreteria ecc. Con una certa regolarità saliva al Giardino un gruppo di sostenitori affezionati che avevano instaurato rapporti di amicizia con l'Isnenghi tra i quali Giuseppina Marguerettaz, Elena Bertolini, Gian Giacomo Della Torre.

34 Guglielmo Baggi ha operato nel settore del verde pubblico del Comune di Bergamo con ruoli via via di crescente responsabilità, fino alla pensione nel 2022.

35 M. Cappelletti, *L'orto botanico muore. Di chi è la colpa?*, "Bergamo-oggi", sabato 22 maggio 1982, p. 4. Tra l'altro viene dichiarato che il Giardino Botanico Bergomense è chiuso "ormai da diverso tempo e le ragioni sono quelle di sempre: mancanza di personale (anche se in verità i quadri sono al completo e basterebbe solo un custode)".

ricerca[36], tanto che, nell'occasione, è rievocato l'intervento di Luigi Fenaroli alla già citata tavola rotonda in occasione dell'inaugurazione del 1972:

> Nel quadro delle attività svolte, un giardino botanico non può essere avulso da un centro permanente di ricerca e di studio, il quale può essere ravvisato solo o nelle Università o nei Musei di Scienze Naturali nelle cui sezioni di botanica devono affluire, essere raccolte e coordinate tutte le notizie fornibili dal Giardino per la loro valorizzazione.

Nell'articolo non è espresso in forma diretta, ma traspare chiaramente l'orientamento dell'intervistato in merito ad una possibile soluzione. Il tempo gli avrebbe dato ragione. Guido Isnenghi si spense il 27 marzo del 1991[37].

LA CRISI DEGLI ANNI '80

Dopo la fase riconducibile a G. Isnenghi come curatore del Giardino Botanico Bergomense, mancò una figura di riferimento botanico e si confermò il calo d'interesse dell'Amministrazione Civica (riconducibile in parte a resistenze tra funzionari, qui non riportate) che preluse a una fase critica, con orari di apertura non rispettati e lunghi periodi di chiusura al pubblico, la perdita di informazioni tecnico-scientifiche e disaffezione da parte del pubblico. I meccanismi di funzionamento della "macchina comunale" mutarono anch'essi e diminuì la relativa libertà di spesa per l'Orto, possibile invece ancora nel decennio precedente. Il servizio Opere del Verde, pur favorendo il mantenimento dell'Orto, delega la conduzione diretta ai giardinieri[38] i quali provvedono alle semine e alle sostituzioni degli esemplari secondo propri criteri. Nonostante questi limiti, tra gli indubbi meriti dei responsabili e degli

36 I rapporti con il Museo di Scienze Naturali e con l'Università di Milano, che aveva una sezione botanica in Piazza Cittadella, non furono di collaborazione.

37 Dedicati a Isnenghi sono: LUCIANO MALANCHINI, *Ricordo di Guido Isnenghi*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", 52, 1990-1991, pp. 831-840, in cui sono ricordate anche le principali pubblicazioni firmate da Isnenghi, principalmente a carattere naturalistico; FRANCA NORIS, *Botanico e artista. Ricordo del naturalista Isnenghi scomparso tre mesi fa*, "Il Giornale di Bergamo", 4 luglio 1991; AMEDEO PIERAGOSTINI, *Guido Isnenghi*, "L'Eco di Bergamo", 6 giugno 1991. In quest'ultimo testo l'autore descrive Isnenghi come "figura di uomo autentico e nobile della nostra città. In un'epoca in cui la maggior parte delle persone vuole presentarsi per quello che non è, vantando interessi culturali inesistenti, professioni improprie, Guido Isnenghi ha seguito nella sua lunga vita la vera cultura che nasce da precise vocazioni e dal profondo del cuore. [...] Di temperamento schietto, non esitava a giudicare severamente quei pseudo-artisti e quella pseudo-cultura che, soprattutto in provincia, viene gonfiata ed enfatizzata in comiche caricature". È utile sottolineare che l'Amministrazione Civica non ha mai manifestato per l'Isnenghi una qualche forma di riconoscenza pubblica, forse per la natura insofferente alla retorica dello stesso Isnenghi.

38 In questo periodo le figure operative di riferimento furono Umberto Cattani ed Eugenio Mazzoleni.

operatori del Giardino Botanico Bergomense in questi anni, vi furono quelli di non aver comunque permesso un declino irreversibile della struttura, riconoscendo la necessità di una sua conservazione anche in assenza di chiari segnali d'interesse da parte dei decisori della Civica Amministrazione.

I limiti organizzativi storici emersero pienamente. Alle fasi entusiastiche iniziali, con le motivazioni personali dei protagonisti ai massimi livelli, che permisero di raccogliere consensi di pubblico e riconoscimenti, non seguirono le decisioni necessarie a rendere stabile il funzionamento dell'Orto Botanico. I principali di questi limiti erano riconducibili alla precarietà dell'organizzazione dovuta a:

– mancanza di un organigramma stabile e strutturato in ruoli scientifici e tecnici;
– mancanza di risorse proprie, ben individuabili, specifiche del Giardino Botanico, che invece veniva mantenuto attingendo residui di bilancio dai capitoli di spesa destinati genericamente al verde pubblico cittadino e, quindi, soggetti a scelte dettate da priorità che non potevano coincidere con quelle di un Orto Botanico;
– mancato riconoscimento istituzionale, tale da elevare l'Orto Botanico a civico istituto culturale, con conseguenti obblighi normativi, in particolare regionali, e con la possibilità di accessione a finanziamenti esterni.

Dopo cinque anni di chiusura[39], nel 1989 sono finalmente disponibili al Servizio Giardini le risorse per l'apertura al pubblico, che avviene con l'incarico ad una cooperativa di anziani[40] cui sono attribuiti compiti di sorveglianza e pulizia (da aprile ad ottobre), formula poi rinnovata nei cinque anni successivi.

RIASSETTI ORGANIZZATIVI SUCCESSIVI

Nel 1989 è richiesto allo scrivente[41], pochi mesi dopo l'istituzione della sezione botanica del Museo Civico di Scienze Naturali "E. Caffi" di cui era

39 Vi sono testimonianze di episodici intervalli di apertura nei fine-settimana, in particolare grazie a un volontario, Gildo Azzola, socio del C.A.I., molto noto a Bergamo per essere stato gestore del Rifugio Coca e, successivamente, del Rifugio Laghi Gemelli sulle Alpi Orobie; è tra l'altro autore di *Giardino Botanico Bergomense*, descrizione apparsa sull'Annuario del C.A.I. di Bergamo del 1985.

40 Cooperativa Impegno Sociale, costituita da pensionati che offrivano servizi di vigilanza e custodia nei parchi cittadini, e aiuto per l'attraversamento delle strade in prossimità delle scuole negli orari di entrata e di uscita.

41 La richiesta, partita dall'Assessore all'Ecologia Rino Tiani, era pienamente sostenuta dal direttore del Museo di Scienze, Mario Guerra, che in più occasioni manifestò l'interesse dell'Istituto per raccogliere le eredità del Giardino Botanico Bergmomense; tra l'altro, i locali del Passaggio Torre di Adalberto 2 e la preziosa biblioteca del Giardino stesso, da tempo erano stati assegnati, su specifica richiesta, al Museo.

conservatore, di elaborare proposte per la rivitalizzazione dell'Orto Botanico. Una ricognizione analitica permise di individuare poco più di 500 specie, tra entità coltivate o spontanee che avevano assunto importanza per il grado di copertura; di queste quasi 200 erano prive di cartellini didascalici per cause riconducibili al mancato rinnovo o alla loro asportazione, alla crescita delle specie al di fuori dell'aiuola d'origine, alla crescita spontanea non controllata di specie autoctone; una ventina erano i cartelli esplicativi privi dell'esemplare indicato. L'Orto, nonostante ciò, continuava ad essere uno degli angoli fioriti più gradevoli della Città, sebbene nel rapporto consegnato fossero evidenti i limiti di tipo museologico e botanico[42]. Anche gli aspetti didascalici formali necessitavano di un adeguamento[43]. Le proposte sottolineavano l'importanza di consolidare le funzioni didattiche e scientifiche, pur senza trascurare quelle estetico-ricreative; gli obiettivi dovevano tendere al rigore espositivo, all'aggiornamento delle collezioni, alla gestione degli archivi con i nuovi (allora) supporti informatici, al recupero dei rapporti con altri Orti Botanici (ad es. con lo scambio degli *Index Seminum*[44]) e con

42 La relazione venne trasmessa il 24 luglio 1989 (prot. 243/89) a Rino Tiani, Assessore all'Ecologia. Nelle note introduttive generali è dichiarato che "la mancanza di personale, i lunghi periodi di chiusura, il rallentamento dell'attività di scambio con gli altri Orti Botanici (l'ultimo *Index Seminum* risale al 1983), la cessazione della raccolta diretta degli esemplari autoctoni della provincia hanno preluso ad un lento declino. È senz'altro merito del servizio Manutenzione Opere del verde se questi anni non sono stati esiziali, consentendo all'Orto non solo di essere recuperabile a fini didattici e scientifici, ma di offrire in certi periodi dell'anno uno degli angoli fioriti più gradevoli della città. La scelta delle specie è evidente funzione delle finalità che l'Orto Botanico si prefigge. Attualmente ritengo che sia sottolineata soprattutto la funzione ricreativa, per l'attenzione posta agli aspetti estetici delle specie esposte, mentre sono piuttosto carenti quelli didattici e scientifici".

43 In merito ai criteri espositivi, la relazione rileva "almeno tre tipi di cartellinatura legate a tre fasi successive nella gestione dell'Orto: la maggior parte delle specie è accompagnata da cartellini di plastica ottenuti per presso-fusione sui quali sono riportati genere, specie, autore, famiglia e areale di distribuzione; in misura minore vi sono cartelli ottenuti con caratteri adesivi (dymo) su nastri che via via si sono scoloriti; infine vi sono cartelli provvisori di plastica con scritte labili effettuate manualmente senza ulteriore indicazione oltre il genere e la specie". La cartellinatura presso-fusa era realizzata con grande pazienza da Isnenghi, il quale aveva a disposizione uno strumento che consentiva di imprimere un carattere alla volta sulla piastrina di plastica tramite un meccanismo a pedale. Per renderlo più leggibile, il cartellino bianco veniva "sporcato" con patina da scarpe. Successivamente al 1983, per comodità, furono adottati gli altri sistemi. Con la nuova gestione agli inizi degli anni '90, per dare maggiore omogeneità formale, le cartellinature furono sostituite da quelle in alluminio anodizzate nere con pantografatura chiara. Nel 1998 è stato introdotto un nuovo tipo di didascalia su pellicola trasparente ottenuta direttamente da computer e inserita in una mascherina in plexiglass. Quest'ultimo sistema, oltre che molto facile ed economico, consentiva la maggiore flessibilità nella gestione delle informazioni. Successivamente si è passati alla stampa tipografica su piastrine metalliche dotata negli ultimi anni di un QR-code che rimanda a contenuti informativi aggiuntivi online a disposizione del visitatore.

44 La pubblicazione annuale dell'*Index Seminum* permise di riallacciare o aprire nuovi rapporti di scambio con le altre istituzioni analoghe, circa 200, selezionate non solo in

il mondo scolastico, proponendo le specie esposte in chiave sistematica, ecologica-ambientale. In altri termini la soluzione proposta presupponeva una gestione in chiave museologica dell'Orto, quale poteva essere garantita dal coinvolgimento del Museo di Scienze Naturali, cui formalmente dall'agosto 1991 fu affidata la gestione scientifica del Giardino Botanico Bergomense[45].

Andava ricostruito un nuovo rapporto con il pubblico, sia quello frustrato per la chiusura e la mancanza d'informazioni certe[46], sia i nuovi segmenti potenzialmente interessati ai temi propri di questa istituzione. Per contro, il lavoro di promozione necessario anche per sollecitare l'attenzione dell'Amministrazione Civica doveva seguire quello di riordino organizzativo senza il quale, un eccesso d'aspettative avrebbe determinato inevitabilmente delle delusioni durante la visita e, quindi, nuove frustrazioni. Iniziò un paziente lavoro di rideterminazione degli esemplari esposti, l'organizzazione di campagne per le raccolte dei semi e di campioni con il coinvolgimento di volontari[47], la re-impostazione dei criteri espositivi, la ridefinizione dei temi, la ridistribuzione coerente delle specie presenti, l'allestimento di una

ambito europeo. I propaguli delle specie messe a disposizione, se negli anni '80 erano una ventina, con la nuova gestione divennero molte decine, tra quelle raccolte nell'Orto ed i reperti naturali debitamente documentati.

45 La competenza tecnica era in carico all'Unità Operativa Manutenzioni ed Opere del Verde, responsabile G. Baggi, che provvedeva agli aspetti manutentivi con il proprio giardiniere Eugenio Mazzoleni, rimasto l'unico addetto dopo il pensionamento del Cattani. Il documento Decisione della Giunta Municipale n. 26632, P.G. del 20 agosto 1991 contiene l'importante proposta d'istituzione di un capitolo di bilancio specifico per l'Orto Botanico che, tuttavia, non è approvata. Tale decisione non favorirà la gestione, né consentirà di superare uno dei limiti storici, la mancanza di risorse certe, ancorché ridotte.

46 Lo scrivente stesso ricorda, in più occasioni da studente, di aver percorso inutilmente la scaletta di Colle Aperto per vedere chiuso quel Giardino già visitato con piacere in fase adolescenziale, nonostante gli orari d'apertura fossero esposti in bella vista.

47 In questa fase un aiuto rimarchevole fu volontariamente offerto da Gian Guido Consonni (1927-2007), ragioniere pensionato lecchese appassionato di botanica; per molti anni collaborò con il botanico Giovanni Fornaciari, cui raccoglieva sistematicamente una gran mole dei campioni coi quali fu allestito il voluminoso erbario che alla sua morte fu donato all'Università di Pavia. Una cospicua collezione personale del Consonni fu integrata nell'Erbario Generale di Bergamo. In varie occasioni si è dimostrato un profondo conoscitore di stazioni di piante spontanee rare, infaticabile camminatore e generoso raccoglitore di semi (vedi *Index Seminum* dal 1993) ed esemplari sia per la nostra istituzione, sia per il Giardino Alpino "Rezia" del Parco Nazionale dello Stelvio, sia per il Giardino Botanico Alpino di Pietracorva (PV). È autore dei seguenti libri: *La flora insubrica*, edita dalla Comunità Montana Lario Orientale e da Cesare Nani editore (1997); *Flora della Valle Chiavenna e delle zone limitrofe*, edita dal Museo della Valchiavenna e della Comunità Montana della Valchiavenna (1999); *Piante velenose. Piante endemiche, subendemiche e orchidee del territorio insubrico*, edito dalla Comunità Montana Lario Orientale e da Cattaneo Editore (2000). In molte occasioni Consonni è stato accompagnato da Pierfranco Arrigoni di Valmadrera, altro grande appassionato conoscitore della flora autoctona.

planimetria di dettaglio[48] ecc., parallelamente alla cura delle collezioni botaniche del Museo, all'attività didattica e di ricerca anche sul campo dell'allora Sezione di Botanica.

Per favorire l'affluenza e facilitare la memorizzazione degli orari, fu presto abolito il giorno di chiusura settimanale e l'apertura garantita in tutte le festività, in modo che il periodo delle visite fosse ininterrotto da marzo ad ottobre[49].

Nel 1993 avviene un nuovo riassetto organizzativo interno al Comune, con l'affidamento in toto della gestione del Giardino Botanico Bergomense al Museo, dopo un consensuale accordo tra i funzionari responsabili, al fine di superare i limiti di bilancio economico e di coordinamento tra le parti[50]. Dal 1995 l'Orto Botanico è mantenuto e custodito grazie ad appalti esterni, poiché la riorganizzazione non prevedeva l'immediata assunzione di personale operativo. Per svolgere questi compiti sono state coinvolte le cooperative sociali[51], secondo una formula di gestione che permetteva di intraprendere il riadeguamento espositivo secondo i nuovi programmi, cadenzati su base annuale. Non sono mancati periodi in cui il giardiniere era un dipendente comunale trasferito dal servizio verde pubblico.

Finalizzati al recupero di un rapporto con il mondo scolastico, sono stati i corsi d'aggiornamento di botanica organizzati per insegnanti delle

48 Il rilievo, eseguito in scala 1:100 da due obiettori in servizio civile presso l'Ufficio tecnico del Comune di Bergamo, Simone Zenoni, architetto, e Giorgio Manzoni, laureando in architettura, è stato utilizzato e rielaborato infinite volte fino ai giorni nostri.

49 L'estensione temporale è stata mantenuta ai giorni nostri e in alcuni casi estesa. Gli ampliamenti d'orario sono stati resi possibili con il coinvolgimento di giardinieri esterni, poi per un periodo da personale interno e, infine, con appalti sia per la manutenzione che per la custodia. Dapprima gli orari sono stati estesi ai pomeriggi feriali, poi sono state introdotte aperture straordinarie in orari serali in occasione di eventi, poi è stato possibile rendere gli orari da apertura continuati a partire dalle 10,00 con chiusure diversificate di mese in mese a seconda della stagione, infine, visto il riscaldamento climatico in atto, quando il bilancio l'ha permesso vi sono state aperture anche nel mese di novembre. A titolo d'esempio nel 2000 l'Orto è stato aperto al pubblico per 245 giorni, per un totale di 1824 ore, nel 2022 aperto per 2246 ore in 275 giorni. Dal 1999 e per alcuni anni l'apertura nei fine settimana è stata garantita dall'Associazione di volontariato AUSER che coinvolgeva pensionati (Evaristo Ferrari tra i protagonisti).

50 Il percorso documentario che riassume i motivi della riorganizzazione e gli obiettivi sono descritti in una lettera dello scrivente (19 ottobre 1992, prot. 372/92 Museo di Scienze Naturali) e in una proposta di delibera (n. 11042, 10 marzo 1993) a cura del Servizio Opere del Verde firmata da G. Baggi. La decisione (deliberazione di Giunta è del 29 novembre 1993, n. 32173 P.G.) prevedeva voci di spesa specifici per l'Orto per l'affidamento esterno dell'incarico di custodia, sorveglianza e pulizia, per acquisti di materiali e attrezzature, per l'affidamento esterno dell'incarico di manutenzione. L'Orto Botanico da tale data ha un bilancio proprio e si connota in tutti i sensi come istituzione di carattere museale, nell'ambito del civico assessorato alla Cultura fino al 2014, poi all'assessorato all'Ecologia (2015-2019), infine all'assessorato al Verde Pubblico.

51 In particolare, la Coop. l'Albero di Almenno S.Salvatore, la Coop. Agugia di S. Giovanni Bianco, la Coop. delle Comunità di Bergamo (Consorzio Sol.Co.), la Coop. Oikos e il Consorzio Ribes.

scuole medie inferiori e superiori; in particolare l'edizione del 1994 dal titolo *Elementi di Botanica al Giardino Botanico di Bergamo* (più di 40 iscritti), dichiarava l'obiettivo di trattare temi botanici utilizzando le collezioni in chiave dimostrativa e proponeva l'Orto ai docenti come strumento didattico per le proprie lezioni. A seguito di tale corso, alcuni docenti si resero disponibili ad approfondire le proprie conoscenze botaniche durante un percorso di formazione coordinato dallo scrivente, al fine di divenire operatori didattici dell'Orto Botanico. Di fatto fu il primo nucleo di educatori che preludeva la nascita dei servizi educativi veri e propri previsti dalla successiva normativa regionale in materia museale. Il positivo seguito raggiunto presso il pubblico è testimoniato dai riscontri statistici (segnalati in altra parte di questo testo) cui molto hanno contribuito le iniziative temporanee, ritornate ad essere accolte nell'Orto stesso.

Il rilancio e la rivitalizzazione si deve al Museo di Scienze Naturali che ha impresso una svolta in senso scientifico svolgendo un ruolo di volano, permettendo progressivamente all'Orto Botanico, non senza alcune resistenze, di acquisire quell'identità e autonomia mai raggiunte prima. La coincidenza di percorso tra sezione botanica del Museo e Giardino Botanico ha fatto sì che le attività siano state considerate a lungo congiuntamente.

Sul piano organizzativo, tuttavia, la soluzione dell'appalto annuale esterno, poneva dei limiti di programmazione, non potendovi essere garanzie sui referenti, avvicendati d'anno in anno a causa di condizioni contrattuali che non consentivano stabilità e sicurezza economica. In altri termini non era possibile sul piano tecnico accumulare esperienza e memoria, con un'incidenza negativa sulla gestione delle collezioni.

Tra il 1998 e il 2012, oltre a un parte di lavoro esternalizzato, si è aggiunto in organico un giardiniere comunale proveniente dal settore verde pubblico del Comune. Successivamente si è passati definitivamente ad appalti biennali o triennali rinnovabili con cooperative sociali, fino ai giorni nostri.[52] Del giugno 1999 è, invece, l'attribuzione tramite concorso di un direttore di Civico Istituto Culturale all'Orto Botanico, lo scrivente, già conservatore botanico del Museo di Scienze Naturali "E. Caffi".

Questi passaggi, apparentemente poco rilevanti, sono in realtà molto importanti nella storia evolutiva di questa istituzione e rispecchiano gli sforzi tesi a superare i limiti storici, a consolidare la struttura, a rendere meno aleatoria e assistita la presenza nella nostra Città di un Orto Botanico[53].

52 Giardinieri comunali sono stati Patrizio Daina e Elvio Bonetti con l'aiuto dell'operaio Giuseppe Rosa. Altre risorse sono derivate da progetti di Servizio Civile, di inserimento lavorativo, di Dote Comune, di volontariato civico (attualmente una cinquantina di persone attive), di inclusione sociale, di sostegno scolastico ed altro ancora. Cooperative sociali coinvolte tramite appalto sono state Coop. L'Albero (Almenno S.S), Coop. della Comunità (Stezzano), Coop. Oikos (Villa d'Almé), Coop. Areté (Torre Boldone).

53 Da un punto di vista funzionale, nell'organizzazione comunale, l'Orto nel 1994 era

Un ulteriore passaggio è stato l'approvazione di un regolamento dell'Orto Botanico "L. Rota" e l'inoltro della richiesta per diventare a pieno titolo parte dell'Archivio Giuridico dei Musei Lombardi, con i doveri e le opportunità conseguenti, che ciò comporta. Dal 2005 infatti lo status è di Museo[54] riconosciuto da Regione Lombardia.

DA GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE A ORTO BOTANICO DI BERGAMO

La non facile decisione di cambiare nome all'istituzione, con i conseguenti rischi di fraintendimenti e confusioni nel pubblico, è stata promossa dallo scrivente dal 1998 per meglio rispondere alle novità acquisite nel funzionamento e negli orientamenti.

La sottolineatura imposta alla nostra istituzione risponde ai criteri gestionali scientifici e museologici acquisiti progressivamente a partire dal 1989, sulla scorta delle potenzialità ereditate. La scelta originaria della denominazione "Giardino Botanico Bergomense" era volutamente orientata ad invogliare la visita di un pubblico "anche estraneo all'interesse squisitamente scientifico. Il Giardino infatti non è solo una geometrica esposizione di piante e fiori ma, come suggerisce lo stesso termine scelto, giardino e non orto, vuole rappresentare un ritaglio di natura disposta in modo da soddisfare l'occhio e il senso estetico di tutti, studiosi e profani"[55].

Ne discende una soggettività d'impostazione che muta nel tempo, per l'avvicendarsi naturale degli esemplari, per il rinnovo delle specie, per il ricambio degli operatori con risultati che mutano anch'essi in relazione ai canoni estetici adottati[56]. La staticità espositiva che per un museo tradizionale poteva essere nelle linee essenziali di molti anni, per gli Orti Botanici è inevitabilmente riconducibile a tempi brevi, talvolta di poche settimane. Anche gli organismi vegetali più longevi, gli alberi, progressivamente mutano d'aspetto e condizionano l'ambiente circostante determinando modificazioni

Unità Operativa "Botanica ed Orto Botanico" del Museo di Scienze Naturali, nel 1998 era Unità Operativa del Servizio Musei Civici ed Orto Botanico nell'ambito del Settore Cultura. Dal 2005 è Museo riconosciuto a tutti gli effetti da Regione Lombardia, funzionalmente nel 2023 è Servizio Orti Botanici nella direzione Ambiente, Verde Pubblico, Mobilità.

54 D.g.r. del 5 novembre 2004, n. 19262, "Primo riconoscimento dei musei e delle raccolte museali, di cui alla d.g.r. del 20 dicembre 2002, n. 11643 *Criteri e linee guida per il riconoscimento dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, nonché linee guida sui profili professionali degli operatori dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, ai sensi della l.r. 5 gennaio 2000, n. 1, commi 130-131*", che prevede la riapertura nel 2006 dei termini per la richiesta di riconoscimento, per i musei e le raccolte museali lombardi.

55 Renato Carlucci, *Fiori di tutto il mondo sulle pendici di Colle Aperto*, "La domenica del Giornale di Bergamo", 25 ottobre 1970, con un'intervista a G. Isnenghi.

56 Ogni giardiniere ha impresso una propria impronta nell'orto botanico, poiché ha direttamente condizionato lo stato delle collezioni e l'aspetto delle aiuole.

sostanziali dell'esposizione. Gli attuali settori dell'Orto Botanico dedicati alle piante alpine o alle specie mesofile di sottobosco sono microclimaticamente molto differenti rispetto agli anni '70, per il grado di assolazione, per la natura del terreno e per il condizionamento idrico.

Se la denominazione Giardino Botanico sottolineava il peso dato alla qualità estetica dell'esposizione, Orto Botanico rispecchia le finalità squisitamente scientifiche, nel solco della tradizione accademica, ma anche etimologica, italiana: *Hortus (botanicus)* è il termine primitivo, derivato dal latino *hortum*, di origine indoeuropea. Internazionalmente queste istituzioni sono indicate come *Botanical Gardens*, di significato onnicomprensivo, dalle piccole istituzioni che perseguono scopi ornamentali, ai grandi istituti di esposizione e ricerca. Il lessico anglosassone, è bene sottolinearlo, non ha altri termini equivalenti di "Orto", tant'è che anche l'orto domestico è indicato come *vegetable garden*.

La distinzione italiana era allora ribadita da Garbari e Del Prete (1996)[57], che indicavano i giardini botanici come: "raccolte di piante vive, per lo più etichettate con finalità principalmente ricreative, educative o didattiche, non disgiunte da interessi commerciali. Di norma, questi giardini non svolgono attività di ricerca autonoma, anche se possono mantenere collegamenti più o meno stabili con istituzioni scientifiche". Gli Orti Botanici, viceversa, per gli stessi autori, devono rispondere, almeno parzialmente, ai criteri elencati anche dal *Botanic Garden Conservation International*[58]:

– ragionevole grado di permanenza;
– supporto scientifico per le collezioni;
– appropriata documentazione delle collezioni, inclusa l'origine selvatica;
– controllo delle piante in collezione;
– adeguata etichettatura delle piante;
– apertura al pubblico;
– comunicazione di informazioni ad altri Orti, Istituzioni e al pubblico;
– scambio di semi od altro materiale con Orti Botanici, Arboreti o Stazioni di Ricerca;
– attuazione di ricerche scientifiche o tecniche sulle piante in collezione;
– mantenimento di programmi di ricerca in tassonomia vegetale negli erbari associati.

L'istituzione bergamasca nel corso degli anni '90 ha cercato di seguire tali criteri. I rischi di impopolarità (giardino era indubbiamente un termine più

57 Rispettivamente, al momento della pubblicazione, Presidente della Società Botanica Italiana e coordinatore del Gruppo di Lavoro per gli Orti Botanici e i Giardini Storici della S.B.I. Le citazioni sono tratte dalla prefazione al testo di Pia Meda, *Guida agli Orti e Giardini Botanici*, Milano 1996.

58 Tratto da *Botanical Gardens Conservation Strategy*, Richmond 1989.

accattivante) sono stati considerati secondari rispetto al raggiungimento di una maggiore solidità istituzionale, all'orientamento in senso scientifico della gestione. Il nuovo logo adottato nel 1999 [12-13], frutto di un lavoro proposto e donato da un grafico designer cittadino[59], è un segno dell'immagine che l'istituzione vuole dare di sé e riflette anch'esso quest'impostazione culturale: la sagoma quercifolia di un'impronta digitale con sovrapposto la sigla internazionale BERG attribuita dall'International Directory of Botanical Gardens, riporta al carattere "artificioso", antropizzato, della natura di cui l'Orto è interprete e depositario, ma anche all'indagine, alla ricerca dei tratti specifici del mondo biologico oggetto dell'attenzione dell'Orto stesso. Il medesimo grafico ha aggiornato il logo nel 2015 solo su alcuni aspetti formali.

CRITERI ESPOSITIVI, LE COLLEZIONI, I NUOVI ALLESTIMENTI

L'Orto Botanico è il luogo in cui la contestualizzazione del reperto può coincidere con la ragion d'essere del reperto stesso: l'esemplare, vivo, nel suo habitat. La mediazione museale osservatore/reperto può essere talvolta minima, limitata alla cura artificiale del contorno in cui i "campioni" sono spontaneizzati. Più in generale è con artificio che molte specie diverse vengono fatte convivere in aggruppamenti di significato. Ma anche in tal caso l'approccio del visitatore è più assimilabile all'esperienza diretta, sensibile perché dei sensi, viva, rispetto a quella mediata dal testo, dallo schermo, dalla vetrina.

Ne discende una condizione di privilegio, di intrinseca capacità dimostrativa che l'organismo/reperto ha nel rappresentarsi, per la realtà, la contestualità, nonché l'immediatezza anche emotiva che lo caratterizza. Il compito del museologo è quello di dare senso all'approccio del visitatore, influenzarlo nell'esperienza sensibile, che comunque compie, aiutarlo a capire e conoscere ciò che l'Orto vuole rappresentare.

La mediazione è didascalica (il cartello con le informazioni nomenclaturali, tassonomiche, d'areale, le note su habitat, utilizzi o altro), oppure facilitata da un intermediario (visite guidate, spiegazioni), oppure orientata da facilitatori che introducono in modo interattivo alla conoscenza (laboratori didattici, percorsi sensoriali...).

Vista la capillare diffusione dei telefoni cellulari e il loro utilizzo ormai costante, la ricerca di soluzioni innovative da proporre al pubblico ha portato nel 2019 l'introduzione su ogni cartellino didascalico di un QR-code che rimanda ad una applicazione online utile con la doppia interfaccia per il

59 Emanuele Centazzo, nato a Venezia, si è consolidato professionalmente a Torino ed ha lavorato a lungo a Bergamo, è stato un affermato professionista nel campo pubblicitario ed ha realizzato il logo dell'Orto Botanico gratuitamente, per simpatia verso questa istituzione, con cui ha collaborato anche per la produzione di brochure, poster.

visitatore, che vi trova informazioni aggiuntive, e per gli addetti alla gestione delle collezioni, che verificano i dati di coltivazione.

Un criterio di sintesi del patrimonio espositivo è la rappresentazione dei settori ostensivi che, in quest'occasione, può essere condotta recuperando le testimonianze documentarie d'origine.

Nei depositi dell'Orto vi sono i vecchi cartellini didascalici, appunti e qualche immagine che, se non costituiscono veri cataloghi contestualizzabili, possono dare un'idea dei transiti biologici all'Orto. Tale ricostruzione non è l'obiettivo di questo testo ma gli elementi disponibili indicano con certezza che l'Orto Botanico di Bergamo è dalla sua fondazione un luogo straordinario in cui sono ospitate (talvolta per pochissimo tempo per cause diversissime) quantità elevatissime di rappresentanti del Regno delle Piante: a buon diritto chi ha seguito le proposte dell'Orto Botanico ha percorso un itinerario "in vivo" dedicato alla biodiversità.

Le collezioni, per ovvi motivi a composizione variabile nel tempo, pur rispecchiando una condizione dinamica sono riconducibili oggi allo schema espositivo [14] in cui sono riunite in breve le indicazioni relative ai settori originari e agli attuali.

I taxa esposti attualmente sono circa 800 comprensivi delle piante in vaso e il loro numero cambia nel tempo, ad esempio erano un migliaio circa 20 anni fa, quando ancora non avevamo concepito la sezione di Astino. L'impegnativo compito progettuale di far corrispondere i settori a precisi ambiti geografici di riferimento non fu mai perseguibile fino in fondo, sia per la difficoltà di coltivazione delle specie, difficili da ambientare, sia per la progressiva addizione di specie di varia provenienza, non solo autoctone. Lo sforzo è stato indirizzato al miglior compromesso possibile per le forze in gioco e la molteplicità degli obiettivi da perseguire come istituto.

Negli anni '90 è abbandonato ogni riferimento topografico alla Bergamasca, per l'impossibilità di rievocare adeguatamente i diversi ambiti in spazi così ristretti, mentre gli ecosistemi di riferimento sono ricondotti alla zona biogeografica medioeuropea, cui la Lombardia appartiene. La sottolineatura dei temi specifici avviene con raggruppamenti delle specie secondo i criteri dichiarati per ogni singolo settore; i micro-habitat sono ricostruiti con l'intento più di rievocare che di riprodurre le condizioni naturali, mentre gli aggruppamenti artificiali sono costituiti per evidenziare ogni singolo taxon.

ALCUNI ALLESTIMENTI SIGNIFICATIVI

Tra le più realizzazioni che hanno avuto un impatto significativo vi è la serra d'invernamento di 96 mq, suddivisa in tre settori differenziati dai limiti di temperatura, per accogliere le specie tropicali, temperate, desertiche ed altre non rustiche. La struttura è stata realizzata nel 1998 con pareti in vetro e coperture in materiale plastico, sulla prima balza retrostante la scuola di

Via Beltrami[60].

Alle Piante del Mediterraneo è stata dedicata la scoscesa balza di 400 mq tra due tratti della Scaletta Colle Aperto, uno dei pochi complementi espositivi possibili non recintati e, quindi, accessibile anche in orari non canonici. Il progetto è stato realizzato grazie al contributo finanziario della Regione Lombardia[61], prevedeva una bassa manutenzione e la diversificazione delle collezioni in modo tale da evidenziare: le piante utili all'uomo coltivate nel Mediterraneo (olivo, salvia, lavande, finocchio, rosmarino...); le specie naturalizzate (agave, mimosa, tamerice); le piante della macchia (corbezzolo, cisti, lentisco, filliree, quercia coccifera, euforbie...); le specie dei boschi gravitanti nella Regione Mediterranea (leccio, acero minore, acanto, bosso, siliquastro, pervinche, pungitopo, ruscolo maggiore...); le specie di rupe e scogliera (valeriana rossa, cappero, agave, violaciocca, pino d'Aleppo, ginestra...).

L'ultimo lembo di superficie disponibile per l'incremento dell'esposizione permanente era compreso tra l'area della Piante del Mediterraneo e la serra ed è stato destinato alle Piante e l'Uomo, con l'intento di raccontare le specie con cui abbiamo una relazione di tipo utilitaristico. L'allestimento dell'area, già utilizzata per saltuarie manifestazioni[62], ha avuto una compiutezza grazie all'adozione di un progetto[63] che ha previsto la realizzazione di muri di contenimento per formare tre balze raccordate tramite un percorso alla serra.

Un cenno particolare meritano le imprevedibili donazioni private, talvolta di pregio botanico, spesso proposte per eccessivo ingombro domestico; tra le più significative ricordiamo un magnifico esemplare di *Agave americana 'Marginata'* di 24 anni[64], ceduto perché troppo invadente nel giardino, la grande palma del Madagascar o *Pachypodium lamerei*, ottimo esemplare di 19 anni[65], la collezione di circa 150 taxa denominati appartenenti al genere *Sempervivum*[66], la collezione di alberi e arbusti in vaso coltivati da

60 La prima proposta progettuale è dello scenografo Bruno Collavo, poi tradotta in un progetto esecutivo dall'arch. Marco Bonacina.

61 Le opere sono svolte in economia diretta da personale dell'Orto o con il coinvolgimento d'addetti di cooperative (Fulvio Caldara, Marco Colombara, Roberto Cavallini, Massimiliano Manzoni), sotto la direzione dello scrivente e i consigli di varie competenze, tra i quali quelli dello scenografo Bruno Collavo.

62 Nel 1996-1997 per il progetto di selezione di fuchsie rustiche in piena terra, nel 1999 per la coltivazione di varietà di mais sudamericani, nel 2000 come temporanea stazione dimostrativa di compostaggio delle risulte vegetali.

63 Opera dell'arch. del paesaggio Luigino Pirola.

64 Donato dalla famiglia Alessandro Locatelli di Longuelo (Bergamo) quando l'esemplare aveva 19 anni; ogni inverno venne rinchiuso in una serra in film plastico, costruita appositamente. Il faticoso trasporto è stato effettuato gratuitamente dalla cooperativa "L'Albero" di Almenno San Salvatore (Bg).

65 Donato nel 1998 da Loredana Masnaga di Gorle (Bg), perché cresciuto troppo in altezza.

66 Donata da Luigi Ronchini, imprenditore di Piacenza nel 1997, grazie a Gianguido Consonni.

un ventennio con tecniche di contenimento della crescita[67]. Altre donazioni significative hanno riguardato piante succulente[68] in occasione dell'allestimento del primo modulo della serra per renderlo visitabile dal pubblico e una collezione di orchidee gradualmente andata persa per imperizia. Con il successivo sgombero della terrazza retrostante la polveriera occupato da materiali necessari alla gestione dell'orto stesso[69] è stato possibile allestire il cosiddetto Spazio Attivo, dove da allora si alternano la coltura dei tulipani da ottobre ad aprile (circa 3000 bulbi) e la collezione delle piante tropicali portate dalla nostra serra d'invernamento o di ritorno da 5-6 scuole cui affidiamo le piante per l'inverno. In tal modo si è raggiunto l'allestimento completo dell'area comunale a nostra disposizione, completando idealmente il disegno dei fondatori, reinterpretato alla luce delle contingenze, delle necessità e delle disponibilità economiche.

Tappe imprescindibili sono state: 1) l'acquisizione nel 2005 della Sala Viscontea nel Passaggio Torre di Adalberto, allora l'unico spazio a disposizione per gli eventi al coperto che ha accolto molte delle oltre 50 mostre temporanee organizzate dagli anni '90; 2) l'acquisizione nel 2015 la Valle della Biodiversità ad Astino che costituisce una naturale gemmazione dell'Orto Botanico in un contesto storico e naturalistico di pregio, di cui qui non si tratterà.

LIMITI STRUTTURALI E AFFLUENZA

Una valutazione oggettiva dell'Orto Botanico da un punto di vista strutturale non può prescindere dalle dimensioni che indubbiamente costituivano il principale limite al pieno sviluppo delle attività e dell'esposizione; le collezioni, per quanto minuziosamente coltivate, sono sottodimensionate rispetto alle necessità ostensive e dimostrative; i rinnovi avvengono per sostituzione degli esemplari esistenti più che per aggiunta, con incrementi patrimoniali di cui è facile intravedere ogni volta il limite per ragioni fisiche; le barriere architettoniche sono evidenti; gli alberi sono rappresentati solo parzialmente e le nuove introduzioni sono possibili solo in caso di morte spontanea, o per l'eliminazione volontaria di quelli già in situ[70]. Il personale in organico è sempre stato risicato, inizialmente 1 direttore e 1 giardiniere (interno o esterno),

67 Donata da Orsola Calaresu, insegnante al liceo artistico che, senza adottare tecniche bonsaistiche e partendo da semi raccolti nei più svariati luoghi, ha ottenuto piccoli esemplari utilizzati nell'Orto Botanico come esempio di coltivazione in piccoli spazi urbani, terrazzi, scale.

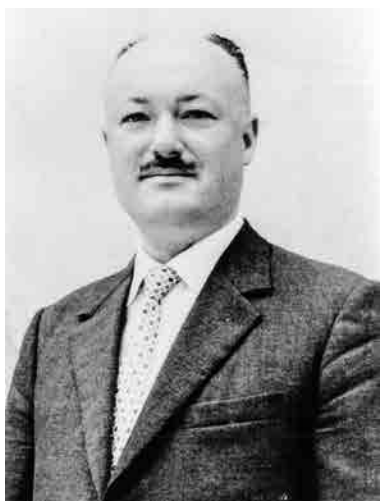
68 Un aiuto concreto venne dall'associazione "Cactus & co." e dalla Banca del Tempo del quartiere di Loreto.

69 Uno spazio logistico alternativo è stato concesso dalla scuola Ghisleni in prossimità della palestra, per deposito attrezzi, spogliatoio, vivaio, stalli dei terricci, vasellame.

70 Negli anni '90, l'introduzione di un esemplare di cerro ha comportato l'eliminazione di due pini austriaci, sani ma non adatti al percorso espositivo.

poi nel 2009 l'assunzione di un validissimo collaboratore Francesco Zonca (divenuto curatore nel 2021) e una persona per la segreteria che dal 2018 è Mario Arrigoni. Dal 2023 è finalmente in organico la responsabile dei servizi educativi, ruolo rivestito da Mara Sugni, senza dimenticare altre figure che hanno segnato seppure temporaneamente le vicende dell'orto botanico, ma nel complesso possiamo parlare di uno staff adatto ad un Orto "tascabile".

Per ampliare la programmazione e le attività sono state necessarie un adeguato incremento di risorse e molte idee per far conoscere l'istituzione e disseminare cultura [15], tessere relazioni e costruire reti. Ciò ha permesso un obiettivo percorso di crescita che ha avuto tappe importanti e un assestamento che fa di Bergamo una città con un orto botanico consolidato, anzi, due.[71]

71 Del 2023 è la sintetica pubblicazione Gabriele Rinaldi (a cura di), *Bergamo e i suoi Orti Botanici*, Bergamo 2023, con testi di Leyla Ciagà, Francesco Zonca, Cristina Coletto e dello scrivente, foto di Ferruccio Carassale.

↑ [01]
LUCIANO MALANCHINI, INGEGNERE DEL COMUNE DI BERGAMO (SETTORE LAVORI PUBBLICI E SERVIZIO PARCHI E GIARDINI) E SOCIO DELL'ATENEO, IN UN'IMMAGINE RISALENTE AGLI ANNI DELL'AVVIO DEL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE (FOTO DELLA FAMIGLIA MALANCHINI)

↗ [02]
GUIDO ISNENGHI, TECNICO AGRARIO, PITTORE E NATURALISTA AUTODIDATTA E SOCIO DELL'ATENEO, COINVOLTO DA MALANCHINI FIN DALLE PRIME FASI DI CONCEPIMENTO DEL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE (FOTO DELLA FAMIGLIA ISNENGHI)

[P. 212]

[03]
LO SPALTO DELLE MURA VENEZIANE PRIMA DELL'ALLESTIMENTO DEL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE (ARCHIVIO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO)

[04–05]
FASI DELLA REALIZZAZIONE: IL SETTORE CENTRALE CON LA DELIMITAZIONE DEL LAGHETTO INTERMEDIO E DEL PONTICELLO. LA TERRA DEGLI SCAVI E LE PIETRE ACCUMULATE SERVIRANNO PER I RILEVATI (ARCHIVIO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO)

[06]
FASI DELLA REALIZZAZIONE: IL TRASPORTO DI MATERIALE CON LA GERLA LUNGO LA SCALETTA DI COLLE APERTO PRIMA DELLA REALIZZAZIONE DI UN ARGANO CHE DAVA SU VIA SOTTO LE MURA (ARCHIVIO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO)

[07]
FASI DELLA REALIZZAZIONE: IL VIALETTO CENTRALE, POCO OLTRE L'ATTUALE PONTICELLO. RICONOSCIBILI U. CATTANI, A SINISTRA, E G. ISNENGHI, AL CENTRO (ARCHIVIO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO)

[08]
PRIMAVERA 1972, IL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE (SETTORE SETTENTRIONALE) È QUASI PRONTO PER L'APERTURA. L'INQUADRATURA È DEDICATA AL SETTORE CON IL LAGHETTO CENTRALE, IL PONTICELLO, GLI ALBERI PRINCIPALI (DALL'ERBARIO FOTOGRAFICO DI GIOVANNI TACCHINI – ARCHIVIO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO)

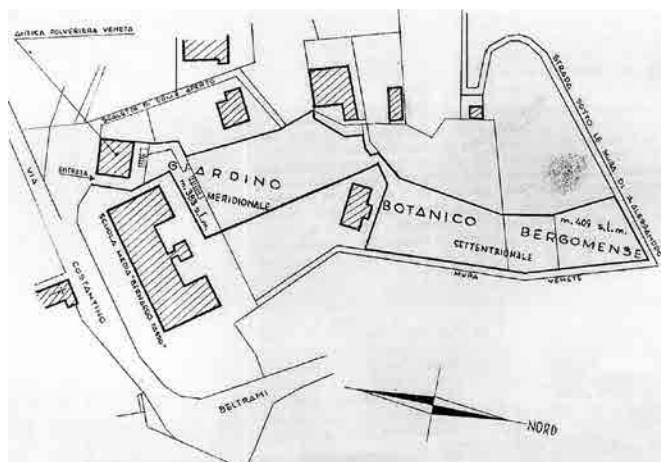
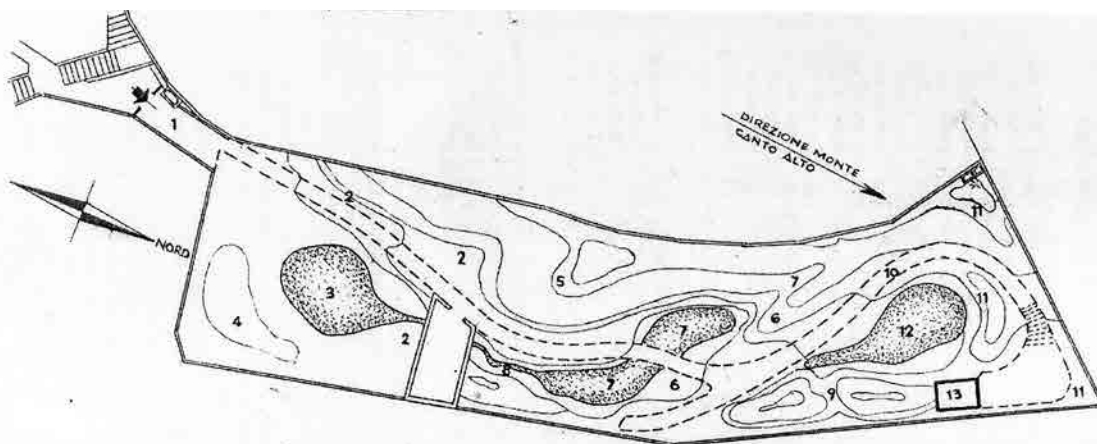
03

04

05

06

07

08

↑ [09]
PLANIMETRIA DELLE AREE DI PERTINENZA DEL GIARDINO BOTANICO CON GLI ACCESSI E LA SUDDIVISIONE NEI DUE SETTORI SETTENTRIONALE E MERIDIONALE. TRATTO DA GUIDO ISNENGHI, LUCIANO MALANCHINI, CENNI DESCRITTIVI SUL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE – DE HORTO BOTANICO COMMUNITATIS BERGOMI, 17-18 GIUGNO 1972 (CICLOSTILATO)

↑ [10]
PLANIMETRIA DEL GIARDINO BOTANICO NEL 1972. ELENCO DELLE AREE TEMATICHE ALL'INAUGURAZIONE:
1) INGRESSO E MURO FIORITO;
2) PIANTE ED ATTIVITÀ UMANA;
3) LAGHETTO;
4) PIANTE MEDICINALI ED AROMATICHE;
5) COLLINARE;
6) TUFI CALCAREI;
7) SORGENTE, RUSCELLO E LAGHETTO (ANCORA CON TUFI CALCAREI);
8) CARSICO;
9) PREALPINO;
10) DOLOMITICO – CALCAREO;
11) ALPINO;
12) TORBIERA ALPINA;
13) MARMOTTE.
TRATTO DA G. ISNENGHI, L. MALANCHINI, OP. CIT.

pag. 4 **Bergamo-oggi** sabato 22 maggio 1982

Il giardino è sempre chiuso per mancanza di personale

L'orto botanico muore Di chi è la colpa?

Oltre ai motivi oggettivi, emerge l'ipotesi di un calo di interesse da parte dell'amministrazione
Sul problema abbiamo sentito il professor Guido Isnenghi, l'agronomo
che ha curato per anni il giardino alla Scaletta di Colle Aperto - Bei progetti e realtà avvilente

Bergamo è conosciuta in Italia e forse anche all'estero per Piazza Vecchia e la Cappella Colleoni e probabilmente per essere la città dei Mille, certo non lo è per la sua attività culturale. Per molto tempo, anzi, si è fatta notare per la sua assenza in un campo che si sia cercando di esplorare molto più attentamente solo ora. Eppure già 10 anni fa, forse anche inconsapevolmente, Bergamo si apprestava a diventare un punto di riferimento per l'intera Lombardia e, in qualche modo, incominciava a far conoscere il suo nome nei principali centri europei e non solo europei. Cos'era successo? Il Consiglio comunale, 13 novembre del 1969, aveva semplicemente approvato il «Progetto generale ed esecutivo delle opere di primo impianto del giardino settentrionale del Giardino botanico bergomense in località Scaletta di Colle Aperto», la cui apertura al pubblico, per il primo dei tre settori previsti, avveniva nella tarda primavera del

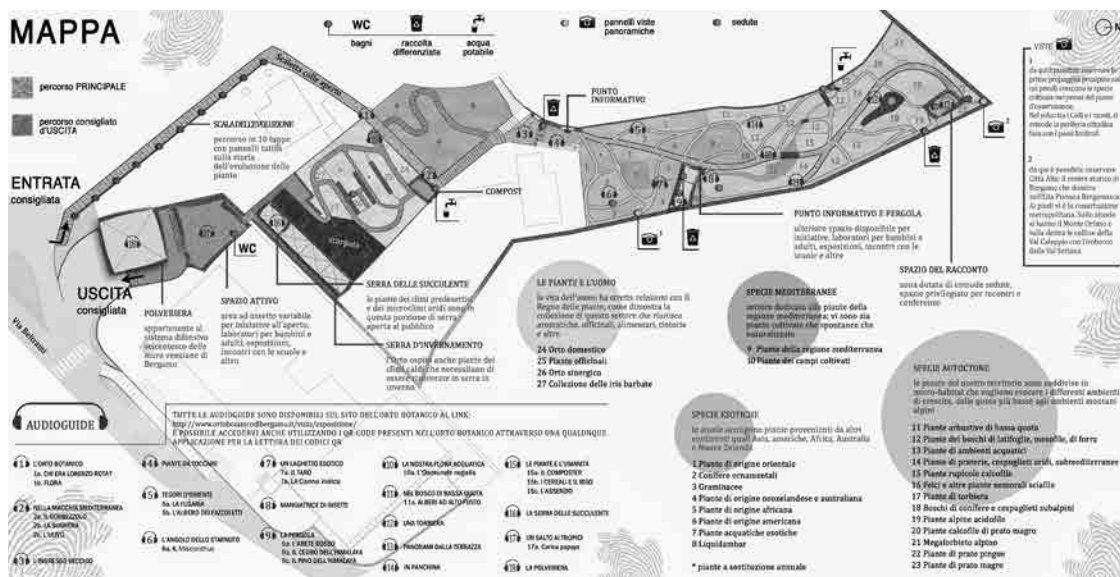
giardino botanico è ben funzionante.

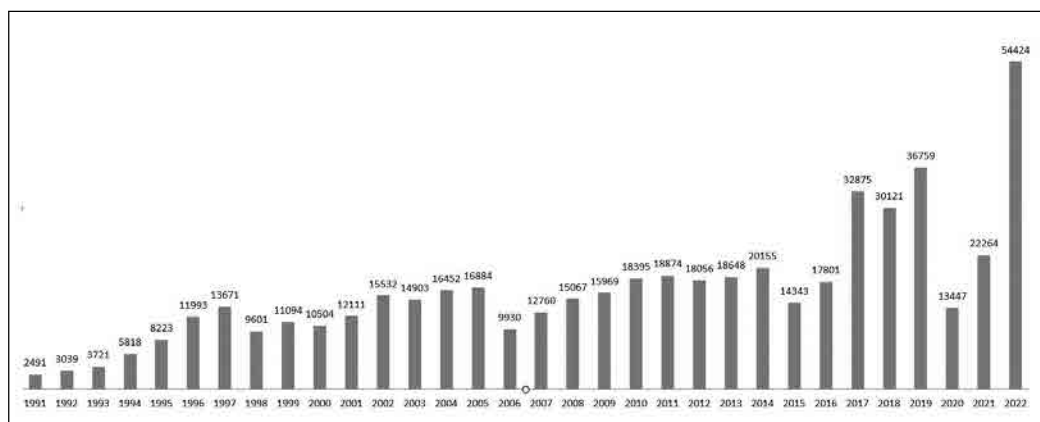
Non si può infine dimenticare la stretta correlazione che esiste tra il giardino botanico e il turismo in particolare a Bergamo. D'accordo, il turista viene per visitare Città Alta e i suoi monumenti, ma è anche vero che la maggior parte dei turisti, finché non è stato chiuso, oltre a Piazza Vecchia ha voluto visitare anche il giardino botanico.

Di chi è la colpa della situazione? Isnenghi non ha dubbi. E' vero che manca una dovuta sensibilizzazione nelle scuole (il Provveditorato sembra aver brillato in questo senso per la sua assenza) così come è vero che la nostra cultura e sensibilità in questo campo non può essere messa alla pari di quella dei sovietici o degli inglesi, ma le maggiori colpe, per Isenghi ricadono sugli amministratori locali, su alcuni politici ai quali, come ha detto, «occorrerebbe fare un innesto di materia grigia».

↑ [11]
L'ARTICOLO CHE DENUNCIA LO STATO DI CRISI IN CUI VERSA IL GIARDINO BOTANICO A DIECI ANNI DALLA FONDAZIONE

← [12]
LOGO DEL GIARDINO BOTANICO BERGOMENSE NEL 1972, AL CENTRO CAMPANULA ELATINOIDES

↙ [13]
LOGO DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO, UN'IMPRONTA ANTROPICA QUERCIFORME CONCEPITA DA E. CENTAZZO NEL 1999 E AGGIORNATA NEL 2015

↑ [14]
MAPPA ATTUALE DELL'ORTO BOTANICO

↓ [15]
STATISTICA DEI VISITATORI DAL 1991 AL 2022 DELLA SEZIONE DI CITTÀ ALTA DELL'ORTO BOTANICO DI BERGAMO 2015

COMUNICAZIONI SCRITTE

ANTONIA ABBATTISTA FINOCCHIARO

I PIROVANO DA VIGANÒ SCULTORI IN BERGAMO NEL XVIII SECOLO

A partire dall'ultimo decennio del XVII secolo e per tutto il corso del XVIII sono documentati nella città e nella provincia di Bergamo un gran numero di sculture e molti interventi decorativi attribuiti a due figure di artisti: Pietro Paolo e Antonio Maria Pirovano. I due, rispettivamente padre e figlio, sono citati nella bibliografia locale settecentesca[1] e ottocentesca[2], mentre nel Novecento compaiono i primi profili biografici, i pochi contratti ritrovati, e vengono stesi i lunghi cataloghi delle tantissime opere da loro realizzate[3], di fatto elenchi di interventi scultorei e anche architettonici ottenuti intrecciando i dati provenienti dalle due fonti principali di cui oggi disponiamo[4]. Solo recentemente si è aperta intorno a loro una riflessione critica[5], che induce

1 Andrea Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andrea Pasta, con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione, e all'amorosa cura de' quadri*, Bergamo 1775, p. 116; Francesco Maria Tassi, *Vite dei pittori scultori e architetti bergamaschi scritte dal conte cavalier Francesco Maria Tassi opera postuma*, Bergamo 1793, vol. 2, p. 103.

2 Giovanni Marenzi, *Guida di Bergamo 1824*, Bergamo 1985; Giovanni Marenzi, *Il servitore di piazza della città di Bergamo per le belle arti,* Bergamo 1825, p. 53; Francesco Gandini, *Viaggi in Italia*, Cremona 1833, vol. 3, pp. 636, 641, 653; Pasino Locatelli, *Illustri bergamaschi intarsiatori, architetti e scultori*, Bergamo 1879, p. 313.

3 Mario Testa, *Ponte S. Pietro: parrocchia dei SS. Apostoli Pietro e Paolo*, Brembate Sopra 1978, pp. 179-180, dove è riportato il contratto per la vecchia parrocchiale di Ponte San Pietro; Gabriele Medolago, *La chiesa prepositurale di San Michele Arcangelo in Mapello,* Mapello 1998; Antonia Abbattista Finocchiaro, *Castel Morengo. Crocevia di acque e di storie,* Morengo 1999, p. 133, dove è riportato il contratto per la parrocchiale di Morengo; Cesare Pesenti, *Sforzatica S. Andrea. Ricchezza di storia... di volti,* s.l. 2004, pp. 37-48.

4 Due sono le fonti principali da cui trarre informazioni: il manoscritto di Elia Fornoni che trascrive (in due fasi, una in ordine cronologico, l'altra in ordine alfabetico) tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo i dati letti in un diario dei due artisti, oggi scomparso, e un articolo di Franco Maria Rota del 1932, in cui l'autore sintetizza e integra informazioni analoghe: Archivio storico diocesano di Bergamo (d'ora in poi ASDBg), Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 26-32, alla voce "Perovano Pietro Paolo"; Mario Franco Rota, *Pier Paolo e Anton Maria Pirovano, due obliati artisti bergamaschi del '700*, "La Rivista di Bergamo", 11, 1932, pp. 436-445. Elenchi dei loro lavori si trovano in G. Medolago, op. cit., pp. 173-176 (per Pietro Paolo) e pp. 180-184 (per Antonio Maria), e anche in C. Pesenti, op. cit., pp. 41-46.

5 Licia Carubelli, *La parrocchiale di Vaiano Cremasco: testimonianze di cultura milanese e lombarda dal 1660 alla metà del Settecento,* "Arte lombarda", 175, fasc. 3, 2015, pp. 117-135, in part. p. 133, note 120 e 121; Cesare Pesenti, Antonia Abbattista Finocchiaro, *Per una storia di Pietro Paolo e Antonio Maria Pirovano*, "La Rivista di Bergamo", 110, aprile-giugno 2022, pp. 16-23.

a rintracciare le relazioni di committenza e di fruizione sviluppate intorno alla loro produzione, e apre la strada al tentativo di collocare professionalmente i due artisti in un contesto che si estende ad una dimensione almeno regionale.

PIETRO PAOLO: LE ORIGINI

Pietro Paolo Pirovano (Viganò Brianza 24 novembre 1665 - Sforzatica 8 agosto 1738) giunge a Sforzatica, attualmente parte del comune di Dalmine in provincia di Bergamo, intorno al 16 maggio 1698 all'età di 33 anni, pochi giorni dopo l'inizio della stesura di un diario – oggi perduto – con cui evidentemente intendeva documentare la nuova vita "bergamasca"[6]. La sua attività è la stessa di suo padre Francesco e di suo nonno Giuseppe, detto il Picozzino[7]: essi erano artigiani scultori della pietra, attività diffusa nella loro terra d'origine. A Viganò, infatti, sono documentate fin almeno dalla prima metà del Seicento delle cave da cui si estrae l'arenaria di Viganò, adoperata di frequente per opere di decoro di portali e davanzali, e di rifinitura per stipiti e pilastri, lavori affidati agli scalpellini del luogo[8].

Egli appartiene dunque alla grande famiglia già nota dei Pirovano da Viganò, la cui più antica citazione risale alla seconda metà del XVII secolo e riguarda un Gerolamo che si occupa di estrazione[9], ma anche di scultura: è forse lo stesso che per il palazzo Benvenuti di Crema "con scrittura del 13 maggio 1711 si impegnava a realizzare otto poggioli per le finestre e un altro sopra la porta, con balaustrini; i manufatti, [...] venivano poi condotti a Crema nel 1712"[10]. Seguono per tutto il Seicento e il Settecento numerosi nomi di scalpellini e scultori, ma anche pittori e capomastri, attivi – per quanto sia

6 La data iniziale del diario era, secondo chi ha avuto l'opportunità di leggerlo, il 10 maggio 1698, C. Pesenti, op. cit., p. 39. In un dattiloscritto inedito di Claudio Pesenti conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Bergamo compaiono informazioni più complete intorno alla vita di entrambi gli scultori qui trattati (è contenuto nel citato quaderno di Elia Fornoni). Si ricava che Pietro Paolo è figlio di Caterina Crippa e di Francesco ed è riportata la seguente trascrizione dal *Liber baptizatorum* di Viganò Brianza: "Mille seicento sessantacinque adì ventiquattro Novembre Pietro Paolo figliuolo di m. Francesco Pirovano et m. Cattarina Crippa letigimi iugati habitanti in Viganò nato il dì ditto è stato battezzato da me Georgio Radaello Curato di Sirtori et Vicecurato di Viganò il Compare è stato m. Gio Batta Crippa habitante in Viganò". Si veda anche L. Carubelli, op. cit., in part. p. 133, note 120 e 121.

7 C. Pesenti, op. cit., p. 38.

8 Pompeo Casati - Paola Sala - Giancarlo Scardia, *L'arenaria di Viganò. Una pietra da costruzione e da scultura un tempo largamente usata in Brianza e a Milano*, "Archivi di Lecco e della Provincia. Rivista di Storia e Cultura del Territorio", XXXIV, 1, 2022, pp. 39-51.

9 Ivi, p. 39.

10 L. Carubelli, op. cit., p. 133: per lo stesso Palazzo Benvenuti di Crema nel 1760 verrà pagato Giuseppe Antonio Pirovano, per il quale si veda oltre.

possibile sapere a tutt'oggi - tra la Brianza[11], il cremasco, il cremonese[12], e il bergamasco, probabilmente tutti originari dello stesso ceppo familiare, e forse sempre in contatto anche operativo fra loro, vista la già osservata somiglianza di modelli decorativi e di linguaggi plastici nelle loro opere.

Ruolo centrale si deve attribuire alla figura ancora da approfondire di Giuseppe Antonio Pirovano, scalpellino ma anche capomastro originario di Viganò attivo a Vajano Cremasco a partire dal 1744 (insieme allo scultore Angelo Maria Beretta che sarà il maestro del "bergamasco" Antonio Maria Pirovano) e a Montodine Cremasco, la cui produzione è giudicata affine a quella dei Pirovano attivi nella bergamasca[13].

A Pietro Paolo, in un documento ufficiale di Sforzatica del 1709, viene attribuito il soprannome (e dunque il mestiere) di "Piccapietra"[14]: esso si allinea perfettamente sia con questa tradizione brianzola che con l'attività prevalente svolta ai suoi esordi in bergamasca, incentrata sulla realizzazione di mascheroni decorativi, puttini ornamentali, portali, archivolti, decori da giardino. A latere, fin dagli inizi, egli propone anche statue a tutto tondo, attività in cui troverà lentamente il gradimento della committenza, senza per questo abbandonare la decorazione pura. Nel 1705 egli decide, evidentemente sulla scia di un successo che gli arride progressivamente, di spostare la sua bottega a Bergamo, "prima in Pignolo e poi, l'anno successivo, definitivamente in S. Tomaso"[15], pur restando la sua abitazione a Sforzatica[16].

A partire dal 1721 il suo unico figlio maschio, Antonio Maria (Sforzatica 23 marzo 1704 – 15 marzo 1770) intraprende una continuativa collaborazione nella bottega di famiglia, che poi rileverà alla morte di suo padre. In quel terzo decennio i due operano spesso negli stessi cantieri, e diventa difficile distinguerne gli interventi, anche per una evidente modifica dello stile paterno in favore di quello decisamente più innovatore in senso barocchetto del figlio. Questi continuerà a lavorare alacremente per tutto il resto della

11 Un Pietro Pirovano risulta autore della celebre balaustrata in pietra di Viganò realizzata nel 1749 intorno allo scalone di Villa Arconati, a Bollate: PATRIZIA FERRARIO, *Fonti documentarie per lo studio delle ville lombarde tra Sei e Settecento*, "Arte Lombarda", 142, fasc. 3, 2004, p. 66. M.F. ROTA, op. cit., ricorda due statue di *S. Antonio* e *S. Francesco* eseguite da Pietro Paolo nel 1735 per la chiesa di S. Francesco di Oreno di Vimercate (p. 442) e altre due raffiguranti *S. Defendente* e *S. Bonifacio* realizzate da Antonio Maria nel 1765 per la chiesa di Lesmo (p. 445).

12 Due statue di *S. Cristoforo* e *S. Francesco* sono eseguite da Antonio Maria nel 1763 per la chiesa di Rivolta d'Adda (M.F. ROTA, op. cit., p. 445). Probabilmente si tratta della parrocchiale di S. Maria Assunta e S. Sigismondo, che com'è noto fu riportata al suo assetto medievale all'inizio del Novecento. Per il cremasco si veda L. CARUBELLI, op. cit.

13 Ivi, pp. 132-135.

14 Si tratta del certificato di morte di uno dei suoi figli (C. PESENTI, op. cit., p. 38).

15 F. M. ROTA, op. cit., p. 437.

16 C. PESENTI, op. cit., p. 40. Ci si chiede a questo proposito come si svolgesse il viaggio, che immaginiamo con tutta probabilità a cavallo, e dove venissero ricoverati gli animali sia a Sforzatica che nella strada di Pignolo in Bergamo.

vita, indicato come "statuarius"[17], e passerà poi il testimone al suo primogenito Pietro Paolo e al suo allievo Antonio Gelpi[18], senza trascurare anche un'attività di progettista e capomastro.

PIETRO PAOLO: FORMAZIONE E ATTIVITÀ DI CAPOMASTRO

Secondo il Thieme-Becker, Pietro Paolo Pirovano compie l'apprendistato come "allievo" dell'architetto Gerolamo Quadrio, "ingegnere della fabbrica" del Duomo di Milano, che però muore nel 1679, quando Pietro Paolo è ancora molto giovane[19]. Se c'è stato un affiancamento al Quadrio, esso potrebbe essere avvenuto tra il 1677 e il 1679, quando Pietro Paolo ha tra i 12 e i 14 anni, situazione non improbabile all'epoca, anche se non è da escludere che tale tirocinio possa essere proseguito con il successore del Quadrio nel suo stesso incarico milanese, cioè Andrea Biffi. Certo è che la sua attività lavorativa lascia intravvedere sia una pratica da capomastro, sia una formazione da scultore, che deve essere avvenuta dunque nel contesto del cantiere del Duomo milanese.

In due diverse pagine del suo manoscritto Elia Fornoni accenna ad un possibile ruolo di progettista svolto da Pietro Paolo a Mapello, tra il 1719 e il 1727. "1719 chiesa di Mapello" e più avanti "1727 disegno della chiesa togliendolo dal S. Damiano di Milano"[20]. Il Rota parla dell'esecuzione del "progetto per la facciata della parrocchiale di Mapello"[21]. In seguito queste annotazioni sono state interpretate come un'attribuzione di paternità architettonica della facciata o persino dell'intero edificio, estendendo a termini moderni – progettuali – un'attività probabilmente limitata ad una generica azione da capo cantiere, che all'epoca era frequente negli scalpellini e nei maestri di

17 C. Pesenti, op. cit., p. 41.

18 F.M. Tassi, op. cit., p. 103; P. Locatelli, op. cit., p. 205. Questo Gelpi, il più anziano, ha operato proficuamente in città eseguendo opere celebri come la *Fontana del Delfino*, in via Pignolo, e l'altare di Sant'Antonio nella chiesa di San Bartolomeo: G. Marenzi, *Guida...* cit., p. 169; C. Pesenti, op. cit., p. 39. Un Antonio Gelpi più giovane era attivo nel 1842 nel cantiere del Duomo di Milano: *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione*, 1877-1885, vol. 6, a. 1842, p. 354.

19 Ulrich Thieme, Felix Becker, "Pirovano, Anton Maria", in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 27, Leipzig 1933, p. 89; Valeria Fortunato, "Quadrio", in *Dizionario biografico degli italiani,* vol. 85, Roma 2016, *ad vocem*; la sua presenza nel cantiere del Duomo di Milano tra il 1674 e il 1679, data della morte, è registrata in *Annali...* cit., vol. 5, pp. 311 (31 luglio 1674) e 323 (15 giugno 1679), dove si registra anche la morte del Quadrio e la nomina a suo successori di Andrea Biffi, che resta in carica fino alla morte avvenuta nel 1686. Né si può immaginare che il Quadrio cui ci si riferisce possa essere il figlio di Gerolamo, Giovanni Battista, che solo nel 1719 diventerà "ingegnere collegiato et della ven. fabbrica", ma a quell'epoca la vita di Pietro Parolo Pirovano è già altrove.

20 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 26, 31.

21 M.F. Rota, op. cit., p. 441.

pietra. È possibile, infatti, che dopo l'esecuzione della statua di San Michele, ancora in opera sulla facciata, e datata al 1717[22], al multiforme piccapietra di Viganò venga affidato il compito di portare a termine l'edificazione della nuova chiesa e della sua facciata, basandosi sulla sua pratica cantieristica e non certo su una sua preparazione teorica. Il fatto poi che per questo intervento Pietro Paolo abbia tratto spunto da una chiesa milanese intitolata a San Damiano non chiarisce la situazione: nel corso del XVII secolo infatti, nel capoluogo lombardo, vengono ristrutturate due antiche chiese dedicate ai Santi Medici, oggi scomparse[23], con cui non è dunque possibile effettuare confronti. Occorre invece aggiungere una riflessione sull'assetto dinamico della facciata della chiesa di Mapello, un fronte non piatto ma scosso da un movimento delle "ali" laterali, in realtà i settori che affiancano il motivo delle doppie lesene in facciata e che sono sormontati da una controvoluta convessa rispetto all'arco centrale concavo nella sommità. L'effetto finale di movimento verticale – voluta e controvoluta – e orizzontale con aggetto e rientranza della parete, è molto simile a quello delle facciate di Cologno al Serio, di San Zeno di Osio Sotto, e di quella di Calcinate, a loro volta imparentate alle chiese della Santissima Trinità di Crema e di Montodine Cremasco dove nel 1754 il figlio di Pietro Paolo, Antonio Maria, realizza la statua di *San Zeno* per la facciata della parrocchiale, una "fronte caratterizzata da un partito decorativo forse attribuibile quasi interamente allo stesso Pirovano"[24]. La possibilità che si affaccia dunque è quella secondo cui se un intervento c'è stato sulla facciata della chiesa di Mapello, esso debba forse assegnarsi non a Pietro Paolo ma ad Antonio Maria, la cui attività di progettista e direttore di cantieri pare più cospicua e più caratterizzata nel dinamismo che ne segna anche la scultura.

PIETRO PAOLO: LE DECORAZIONI NELLE CHIESE E NELLE CASE NOBILIARI

Nei primi tempi, a partire dagli ultimi anni del XVII secolo, nella produzione di Pietro Paolo sembrano prevalere le componenti decorative di strutture architettoniche, che sono realizzate per la bergamasca anche prima del trasferimento a Sforzatica, e dunque documentano rapporti precorsi tra

22 La data del 1713 non appare coerente con le fonti: G. Medolago, op. cit., p. 130.

23 Una nell'attuale Corso Monforte e un'altra vicino al Teatro alla Scala.

24 Per Cologno al Serio si veda ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; M.F. Rota, op. cit., p. 444; Renza Labaa, *Gian Battista Caniana: architetto e intarsiatore*, Romano di Lombardia 2001, pp. 139-142. La facciata della parrocchiale di Calcinate è attribuita al disegno dello stesso Antonio Maria: Graziella Colmuto Zanella, *Filippo Juvarra e la parrocchiale di Calcinate nel contesto dell'architettura settecentesca bergamasca*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", 43, 1982-1983 (1985), pp. 174-182; per la Trinità di Crema e per Montodine cremasco, si veda L. Carubelli, op. cit., p. 134.

lo stesso scultore brianzolo e l'area di futura residenza: "1690 Mascheroni sul campanile di S. Maria di Sforzatica", "1695 Mascheroni sul campanile di Entratico", "1697 Puttini sull'acquaia nella chiesa di Terno" e più avanti "due puttini ed arcella per l'acqua santa"[25] .

Allo stesso 1697, precedentemente dunque al trasferimento in bergamasca, Fornoni assegna la "Porta della ex chiesa della Concezione in via S. Tomaso" (i cui "Puttini sulla porta suddetta" sono aggiunti nel 1701), ossia l'ingresso al distrutto convento delle Dimesse, mentre Rota ricorda "sui primordi del '700 [...] il portale della chiesetta delle RR. MM. Del Paradiso in pietra di Vanzone", riferito alla porta d'accesso allo scomparso convento delle Servite in Via San Tomaso a Bergamo: si tratta dei due complessi monastici che insistevano sull'area dell'attuale Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, così ricordate da Giovanni Maironi da Ponte nel 1819: "due altre Chiese adornavano questo borgo, una in onor dell'Immacolata Concezione tenuta dalle Dimesse, che vi si erano stabilite nel 1619, e che sono state soppresse nel 1811: l'altra in onore dell'Assunzione di Maria Vergine, annessa al convento delle monache Servite, eretto nel 1498, e soppresso l'anno 1810"[26].

Seguono cronologicamente i quattro mascheroni per il campanile di Sant'Andrea in Sforzatica nel 1698 e ancora quattro mascheroni per il campanile di Grumello del Monte. "1709 mascheroni del campanile di Mornico", "Osio sopra 1722 Leone sul campanile"[27].

Molte testimonianze riguardano una importante attività per committenze private di nobili e ricche famiglie locali: "[1697] camino in casa Passi", "sui primordi del '700 [...] i bei camini in pietra per il Visconte di Merate, per il Conte Passi di Calcinate [...] le armi di Mons. Antonio Zolio Vescovo di Crema, l'arma del Card. Duratio in un tempio di Crema e ottimi lavori d'intaglio nella casa Lupi". E ancora al 1708 sono datati da Fornoni "Satiri in casa Romili", che nel Rota sono definiti "del Sig. Conte Romili di Borgo S. Antonio che fece fare ai Pirovano scolpir tritoni e delfini per le sue fontane", e in "Pignolo 1730 Capotetti nel palazzo Spini", in una data che fa riferimento

25 Per Sforzatica si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26; C. Pesenti, op. cit., p. 41; per Entratico si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 26, 32; F. M. Rota, op. cit., p. 437; per Terno d'Isola si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26 ; G. Medolago, op. cit., p. 174, che legge "due putti reggitazza per l'acqua benedetta".

26 Per le Servite si veda ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26; per le Dimesse si vedano M.F. Rota, op. cit., p. 437 e Giovanni Maironi da Ponte, *Dizionario odeporico o sia Storico-politico-naturale della provincia bergamasca, stampato a Bergamo nel 1819-1820*, Bologna 1972, 102.

27 Per Sforzatica si vedano F.M. Rota, op. cit., p. 437; C. Pesenti, op. cit., p. 41; per Grumello si vedano M.F. Rota, op. cit., p. 437; C. Pesenti, op. cit., p. 41; per Mornico si veda ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26; per Osio si veda ivi, p. 28.

all'attività di Antonio Maria[28].

Legati all'attività di scalpellino di Pietro Paolo restano i decori di altre importanti dimore bergamasche, come "i rabeschi, alari e camini per il conte Flaminio Tassi e per la casa Angelini in Sudorno". Val la pena di ricordare che il bergamasco conte Flaminio Tassi già dagli ultimi decenni del XVII secolo dà inizio con il fratello Francesco a importanti lavori di ristrutturazione della Villa Tasso alla Celadina, dove ancora si ammirano camini e volute in pietra, identificabili forse proprio con queste opere e databili entro il 1715 che è la data di morte del conte Flaminio[29].

A proposito di committenze nobiliari e laiche un singolarissimo caso riguarda gli interventi nella casa dei conti Carrara, in Borgo Sant'Antonio: in nessuno degli autori che ha avuto tra le mani il perduto diario se ne fa cenno, eppure ne esiste documentazione dettagliatissima nel Libro dei conti del conte Carlo Carrara[30]. Qui sono registrati i pagamenti a Pietro Paolo Pirovano per i suoi lavori - datati tra il 1720 e il 1721 - nel giardino della nuova abitazione – definita Casa Dominicale – in Borgo Sant'Antonio. È l'architetto Giovan Battista Caniana (con cui entrambi i Pirovano si trovano a lavorare in diverse circostanze) ad occuparsi di sovrintendere alle opere di ristrutturazione e ammodernamento della dimora acquistata dai fratelli Bartolomeo e Lorenzo Ragnoli (già proprietà della famiglia Furietti). A lui si affida non solo la progettazione del giardino ma anche quella "dei dettagli decorativi e della mediazione nell'acquisto di camini e statue", e anche l'incarico di provvedere ai contratti con scultori e pittori chiamati per la

28 Ivi, p. 31. Non è chiaro se si tratti dei Passi di Bergamo o degli stessi di Calcinate di cui si parla più avanti; gli intagli in casa Lupi sono datati nel manoscritto di Fornoni al 1703. Sulla produzione cremasca si veda L. Carubelli, op. cit., p. 134 nota 122, con bibliografia precedente; per casa Romilli si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27 e M. F.Rota, op. cit., p. 439. In quei primi decenni del Settecento i Romilli stanno procedendo a importanti lavori di ristrutturazione della loro dimora in via Pignolo, con la realizzazione del giardino e le decorazioni interne su temi letterari e mitologici, per le quali si chiama il pittore genovese Gian Battista Parodi nel 1724: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi,* vol. 2, Genova 1769, p. 256. Per casa Spini si veda ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28. Il palazzo bergamasco della famiglia Spini è attualmente occupato dalle suore canossiane in via San Tomaso, 13: https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/BG020-00086/ (ultima consultazione dicembre 2023).

29 M.F. Rota, op. cit., p. 438. Per la Villa Tasso alla Celadina si veda Gabriele Medolago, *Villa Celadina e le dimore tassiane in Bergamo: primi risultati di una ricerca*, in *I Tasso e le poste d'Europa*, atti del convegno internazionale (Cornello dei Tasso, 1-3 giugno 2012), Bergamo 2012, pp. 141-154, in particolare p. 144; Antonia Abbattista Finocchiaro, *Committenze della famiglia Tasso tra Sei e Settecento*, in Lorenzo Mascheretti (a cura di), *"Et uno bergamasco episcopo di Recanati". Il vescovo Luigi Tasso e il suo tempo*, atti del seminario di studi, numero monografico di "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 83, 2019-2020 (2021), pp. 201-231, in particolare pp. 220-221.

30 Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, Archivio Giacomo Carrara, busta 61, fasc. 123.1, *Libro dei conti* di Carlo Carrara.

realizzazione dei lavori[31].

Di seguito in ordine cronologico le segnalazioni nel Libro dei conti:

> Adì 21 giugno 1721 per giornate tre del Sig. Pietro Pavolo Pirovano scultore ad aggiustare le statue – L. 15 [...] Per due puttini di cieppo di Brembate per metter sopra la balaustrata fatti fare dal sig. Pietro Pavolo Pirrovano – L. 30 [...] A 17 luglio 1721 per spesi in n° 4 puttini per metter su la balaustrata a L. 15 l'uno – L. 60 [...].
>
> A 5 agosto 1721 per conti al Sig. Pietro Paolo Pirrolago [Pirovano] per la figura del Cupido e del Bacchino che sono nella prospettiva grande – LL. 80 [...] Spesi in due lire olio di noce per colorire le statue [...].
>
> Adì 3 gennaio 1722 per conti al Sig Pietro Pavolo Pirrolago [Pirovano] scultore di Sforzatica per tre figure di pietra cioè un Bacco grande et una Cerere per metter sopra le due prospettive laterali a mezzo il giardino et un puttino con una fruttiera in testa per metter nel ovato della prospettiva grande compresa anche la condotta filippi 6 per L. 68:5[32].

Lo scultore, dunque, non solo realizza delle statue, ma si attiva anche per la loro rifinitura con l'olio di noce e per la collocazione sulla balaustrata.

Si tratta di una documentazione di estremo interesse riguardanti opere sicuramente identificabili e in parte ancora in loco: citiamo da Paccanelli (che accompagna il testo con una foto) "il Cupido, come si è detto, si trova ancora sulla edicola grande in fondo al vialetto, mentre sulla balaustra sono attualmente collocate quattro statue, di cui due più grandi (forse allegorie delle principali attività della famiglia: agricoltura e commercio) e due più piccole di puttini con cornucopie allusive all'abbondanza". Siamo cronologicamente tra l'estate del 1721 e il gennaio 1722, momento decisivo nella storia dei due scultori poiché, come ci tramanda il Rota, a quest'epoca torna dal suo apprendistato "milanese" il giovanissimo Antonio Maria che appena diciassettenne comincia a lavorare a fianco di suo padre. Anzi, specifica lo studioso, egli "eseguisce alcune piccole statue "a fortuna" come il Padre ci fa osservare, statue che furono però acquistate dal Sig. Paolo Carrara di Borgo S. Antonio". Impossibile non ricordare che nel giardino di casa Carrara si trovano numerosi puttini, i quali sotto il profilo documentario devono essere attribuiti a Pietro Paolo, ma che potrebbero costituire l'esito della

31 Rosanna Paccanelli, *La casa e la galleria del conte Giacomo Carrara*, "La Rivista di Bergamo", 6, 1996, pp. 50-55; Rosanna Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato,* in Rosanna Paccanelli - Maria Grazia Recanati - Francesco Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo 1999, pp. 95-162, in particolare p. 97 e nota 18, dove sono riportati ampi stralci del manoscritto *Libro dei conti* di Carlo Carrara; Alessandro Biella, *«Delle Belle Arti giusto estimatore»: Giacomo Carrara (1714-1796) e la fondazione dell'Accademia d'arte di Bergamo*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, a.a. 2015-2016, p. 11.

32 R. Paccanelli, *Tra erudizione...*, cit., pp. 97, 98 nota 21, 99.

prima attività di Antonio Maria, come viene suggerito dall'annotazione del Rota[33]. D'altra parte la mancata citazione nelle fonti conosciute non costituisce nemmeno un'anomalia: anche per la parrocchiale di Santa Maria Assunta di Medolago esiste una attribuzione ai Pirovano (nella fattispecie ad Antonio Maria) delle statue di un'*Assunta e i Santi Defendente e Martino* sul coronamento della facciata, pur non essendovi tracce documentarie[34].

Supporta l'ipotesi di un intervento in casa Carrara del giovane Antonio Maria il legame di affinità linguistica tra alcune di queste statue bergamasche e quelle di simili dimensioni e di analogo impatto conservate nel giardino della villa detta "Belvedì", oggi villa Pesenti, nel comune di Alzano Lombardo, che nel corso dei secoli XVII e XVIII "assume un assetto più compiuto, per divenire residenza con annessa cappella gentilizia e pertinenze rurali". Nel manoscritto di Fornoni nell'elenco delle opere eseguite dai Pirovano si legge l'annotazione "Alzano Magg. 1732 Statue nel giardino Pesenti". La villa non apparteneva alla famiglia Pesenti nel Sei-Settecento, ma era già in suo possesso agli inizi del Novecento, quando scrive Fornoni, che dunque la indica con la denominazione del suo tempo. La data del 1732 fa credere che il lavoro sia da attribuire ad una fase di collaborazione tra Pietro Paolo e Antonio Maria[35].

Altri interventi legati alla committenza nobiliare bergamasca appaiono quelli tra Calusco d'Adda e Baccanello, che di quel paese è una frazione, tutti determinati dalla volontà della famiglia dei Colleoni. Gli eredi del grande condottiero bergamasco, feudatari del territorio, fanno realizzare "le armi colleonesche, con corona e croce di Malta, sulla porta del Castello della Torre di Calusco", che è la loro dimora, e simili decori sul portale della chiesa dei "PP. Zoccolanti del Baccanello", il convento francescano della zona. Per la chiesa di Calusco, quella dedicata a San Fedele e oggi sostituita dall'attuale struttura ottocentesca, fanno eseguire "l'arca funeraria del Conte Febo ed i fregi nella chiesa di Calusco"[36].

33 M.F. Rota, op. cit., p. 438. Non esistono personaggi di nome Paolo nella famiglia di Carlo Carrara, che però è l'unica a risiedere in Borgo Sant'Antonio, dunque di quella si tratta certamente.

34 Maria Luisa Gatti Perer, *Atlante del barocco lombardo*, "Arte Lombarda", 125, fasc. 1, 1999, pp. 95-106, in particolare p. 103.

35 La villa è attualmente sede della Fondazione Giusi Pesenti Calvi: https://www.fondazionegpc.it/fondazione/mission/ (ultima consultazione dicembre 2023). Si veda anche ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28.

36 M.F. Rota, op. cit., p. 438; M. L. Gatti Perer, op. cit., p. 98; https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/1A060-00040/?view=luoghi&offset=3&hid=565.832&sort=sort_int (ultima consultazione dicembre 2023). In quest'ultima scheda si cita la presenza dello scultore bergamasco Antonio Maria Pirovano nel castello, senza specificare quali siano stati i suoi interventi. Si ricordi che il Tassi parla di "due [statue] pel Conte Francesco Coleoni, poste nel suo magnifico luogo di Calusco, rappresentante l'una il famoso Capitan Generale Bartolomeo, e l'altra Capiliata Coleoni Generale di Santa Chiesa" (F.M. Tassi, op. cit., vol. 2, p. 103). Per la chiesa si veda M.F. Rota, op. cit., p. 439.

Con tutta probabilità è la famiglia Brembati a determinare le committenze nei comuni di Brembate Sotto e Sopra. I Brembati, infatti, posseggono da secoli una villa a loro intitolata e che oggi assume la denominazione di Villa Sommi Picenardi[37], dove risulta dal Fornoni “Brembate Sopra 1722 ornati nella villa Brembati”, ma già l'anno precedente c'era stato un intervento nella chiesa di “Brembate Sotto 1721 angeli sulla facciata”, lavori attribuibili a Pietro Paolo. Poche righe più in alto si legge: “Brembate sopra 1725 quattro puttini”; mentre i lavori di epoca successiva vanno probabilmente assegnati ad Antonio Maria: “1733 statua sulla facciata della chiesa»”, e più avanti “Brembate sopra 1733 Statue sulla chiesa” e “Brembate sopra ornati nelle volte id. 1756”[38] . Nel 1734, riferisce Rota, proprio mentre “pon mano alle statue per la facciata della chiesa di Brembate”, Antonio Maria attende ad “alcune fatture artistiche” per i signori Zanchi di Alzano, e negli anni 1729-1734, “Anton Maria [...] si recava da questa a quella terra, di castello in castello, a scolpir armi e blasoni pei Nobili signori, mentre il Padre attendeva alle statue per la balaustrata del ‘sacrato’ della chiesa di Stezzano”[39]. I due, dunque, a partire da relazioni evidentemente intrecciate da Pietro Paolo, operano di frequente su commissione di nobili famiglie locali, la cui allocazione nell'area cittadina tra via Pignolo e via San Tomaso (dove i due scultori avevano la bottega) non è estranea a tali contatti.

LE SCULTURE DI PIETRO PAOLO

Se Antonio Maria è stato il geniale inventore di iconografie dal dinamismo barocchetto, potentemente influenzate dal suo maestro Angelo Maria Beretta, Pietro Paolo è stato il pioniere che ha aperto la strada in un paese straniero, dove si è ambientato e si è costruito una clientela laica ed ecclesiastica, ricca e fedele, proponendo modelli noti e riconoscibili alla committenza.

Alla sua attività decorativa si era già affiancata fin dagli esordi, stando alla testimonianza di Fornoni, anche quella statuaria, poiché si cita già nel “1695 Statua di S. Sebastiano sulla facciata della chiesa di Grumello del Monte” e nella riga successiva, alla stessa data, “S. Zenone e due angeli id.”[40],

37 CARLO PEROGALLI - VANNI ZANELLA - MARIA GRAZIA SANDRI, *Ville della provincia di Bergamo*, Milano 1983, pp. 233-235. Qui avevano soggiornato per la quarantena della peste del 1630 Francesco Brembati con la sua famiglia: LORENZO GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630*, Bergamo 1685, p. 180.

38 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, pp. 27, 29.

39 M.F. ROTA, op. cit., pp. 441-442. Su Brembate si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, p. 28; M.F. ROTA, op. cit., p. 442: “È solo nel marzo del 1734 che Anton Maria Pirovano pon mano alle statue per la facciata della chiesa di Brembate”.

40 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, pp. 26, 31. Le statue attualmente in facciata sono state realizzate nel 1891 da Tommaso Gambirasio: *Santissima Trinità in Grumello del Monte*, Grumello del Monte 1998, pp. 30-31.

sculture che oggi non sono in opera e non sappiamo se lo siano mai state.

Invece si possono ancora oggi osservare la scultura di "Osio Sopra 1709 S. Zenone", nella stessa chiesa "il busto di S. Zenone che orna ancor oggi il portale della parrocchiale di Osio Sopra"[41] e la "Statua di S. Ambrogio a Verdellino" del 1711[42], che è un busto ancora in sito, anche se su questi ultimi due busti pesa qualche dubbio attributivo dovuto alla palese diversità di stile rispetto alle altre opere coeve di Pietro Paolo. Sue sono invece con un ottimo margine di certezza la statua di *Sant'Andrea* per il portale della chiesa omonima di Strozza[43] e il *San Michele* sul fronte della chiesa omonima di Mapello nel 1713[44]. A queste vanno aggiunte le statue del 1720 poste sul fronte della chiesa bergamasca del monastero di Astino, raffiguranti *San Benedetto* e *San Giovanni Gualberto*, ancora perfettamente visibili in loco[45], e alcune statue ma non del tutto identificabili nel giardino di casa Carrara in Borgo Pignolo a Bergamo.

Altro corredo decorativo e statuario in quegli anni si rileva nella chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista di Stezzano, dove Pietro Paolo opera tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, producendo opere sicuramente a lui attribuibili come gli "angeli sul frontispizio" del 1728 (i due angeli in un ovale orizzontale nel coronamento della facciata), le due statue nelle nicchie in facciata, una delle quali (a destra) raffigura un *Santo Sebastiano* del 1723, e nel 1728 ancora "balconata e cartelloni". Al 1731 appartiene "un bel *San Bartolomeo* commessogli dal Sig. Ambrosioni per la parrocchiale di Branzi, statua che venne portata fino a Branzi nell'aprile del 1731 a schiena d'asino e mulo". Di Pietro Paolo risultano anche le due statue sulla facciata

41 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28; M.F. Rota, op. cit., p. 438. È un rilievo in un tondo con cui si confronterà idealmente il figlio Antonio Maria, che esattamente cinquant'anni dopo, nel 1759, realizza un rilievo raffigurante lo stesso santo e posto in una analoga collocazione nella chiesa di Osio Sotto: ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31; M.F. Rota, op. cit., p. 444.

42 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26; M.F. Rota, op. cit., p. 438. Anche qui cinquant'anni dopo Antonio Maria interverrà realizzando le statue del sagrato.

43 M.F. Rota, op. cit., p. 438; L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche: appunti di storia e arte*, Bergamo 1979, p. 367, dove l'opera è datata al 1710.

44 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26, dove è datato 1717; M.F. Rota, op. cit., p. 438. In questi lavori di Mapello si colloca probabilmente uno snodo fondamentale dell'attività di Pietro Paolo, tra il 1717 e il 1722, quando si data il poderoso intervento nella parrocchiale, che secondo Fornoni parte nel "1717 architrave sulla porta di Mapello", e prosegue nel "1719 chiesa di Mapello", cioè con la presentazione di un progetto per l'intera chiesa.

45 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; *Quaderno "Storia di Bergamo"*, n. 14, p. 117: "Osservo soltanto che le statue che la decorano [la facciata della chiesa del monastero di Astino], rappresentanti i Santi Benedetto e Gualberto sono opere del Pirovano commessegli nel 1720 e collocate in posto il 1 febbraio 1721"; M.F. Rota, op. cit., p. 438.

della chiesa di San Francesco a Oreno di Vimercate, in Brianza: citate dal Rota esse raffigurano *San Francesco* (a sinistra) e *Sant'Antonio* con il piccolo Gesù tra le braccia (a destra), e sono datate al 1735[46].

Nel 1736 Pietro Paolo "diede mano alle statue per la bella facciata della chiesa di Sorisole" ma si fa aiutare dal figlio, e non è facile distinguere le due mani: forse più legate agli stilemi paterni sono le due statue nelle nicchie in facciata ed in particolare il *Sant'Alessandro* a destra, più compatto e come costretto entro i limiti architettonici, mentre il *San Pietro* a sinistra appare più dinamico nella posa, e replica il profilo del santo che sventola in alto le chiavi come si osserva in altre opere di Antonio Maria, da cui il padre sta evidentemente attingendo un nuovo linguaggio. Questo di Sorisole è il cantiere del passaggio del testimone: è probabilmente l'ultimo impegno lavorativo di Pietro Paolo, che morirà nel 1738 "essendo asmatico e da molto tempo infermo"[47].

Elementi comuni a tutte le opere di Pietro Paolo sono l'impianto tozzo della figura, piuttosto bassa e poco slanciata, la compattezza delle sue componenti tutte aderenti al corpo (le braccia, i panneggi, i simboli iconografici) e la visione frontale, certamente dovuta alla collocazione spesso di spalle all'architettura e dentro una nicchia, ma ampiamente interiorizzata dall'autore. Così si presenta il *Sant'Andrea* di Strozza, mentre il *San Zenone* a figura intera di Osio Sopra, in un tentativo poco riuscito di conferire movimento all'opera, di fatto risulta obliquo nell'assetto. Il *San Michele* di Mapello richiama il prototipo sansovinesco (conservato nel santuario pugliese del Santo e replicato in tutta Europa) ma appesantendolo con una corazza massiccia, e le due statue di Astino condensano ogni volontà dinamica in un panneggio spesso e ponderoso, il quale cattura qualche guizzo luminoso ma lo lascia depositare sulla superficie. Il *San Sebastiano* di Stezzano, nella nicchia destra della facciata, dichiara tutti gli elementi compositivi tipici di Pietro Paolo: la torsione di mani e braccia pare conferire una qualche mobilità alla struttura, che però non riesce a emergere dal blocco di fondo, così come avviene per l'altra statua a sinistra del tutto simile a questa. Un dinamismo più strutturale si avverte nel *San Bartolomeo* di Branzi (1731) e nel *San Pietro* di Sorisole (1736), esito sicuramente della contiguità lavorativa con il figlio, mentre a Oreno Pietro Paolo torna alla statuaria solenne e un

46 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; M.F. Rota, op. cit., p. 43. Sono lavori per il campanile su cui interverrà nel 1767 Antonio Maria con i quattro *Angeli* e la grandiosa statua di *San Giovanni Battista*, cui la chiesa è dedicata: "quattro angeli per il famoso campanile di Stezzano [...] ed una grande statua di S. Giovanni Battista, alta dodici braccia, in legno e ricoperta di rame posta sulla cupola di detto campanile», M.F. Rota, op. cit., p. 445; M. L. Gatti Perer, op. cit., p. 98; Giacomo Andreoletti, *Il campanile di Stezzano. La storia e il restauro*, Stezzano 2017, p. 31. Per Branzi si veda M.F. Rota, op. cit., p. 441; per Oreno si veda ivi, p. 442.

47 Per Sorisole si veda M.F. Rota, op. cit., p. 442. La notizia della morte di Pietro Paolo è riportata in C. Pesenti, op. cit., p. 40.

po' ingessata che lo caratterizza. Di contro a questa statica modalità esecutiva nei corpi, si osserva una particolare cura delle teste di questi santi (tranne che nel *San Michele* di Mapello, il cui volto presenta una ingenua genericità e le labbra atteggiate quasi ad un sorriso arcaico). I volti hanno zigomi evidenti e guance incavate, con barbe e capelli riccioluti in una iconografia ripetuta e ripetitiva anche se verosimile e probabilmente tratta da un soggetto reale. Se ne possono osservare i dettagli nelle due statue in facciata ad Astino, nel busto e nella statua di *San Zenone* a Osio Sopra e nel bel busto di *Sant'Ambrogio* sulla facciata della parrocchiale di Verdellino, questi ultimi due tanto pregevoli nei dettagli e nella tecnica scultorea da far sorgere qualche legittimo dubbio sull'attribuzione.

Pietro Paolo non sembra brillare per inventiva iconografica e la sua pratica tecnica risulta generalmente poco raffinata. La sua produzione si rifà a modelli statici e consolidati tipici di certo artigianato che lavora soprattutto a statue di santi dalla iconografia riconoscibile ed evidente. Probabilmente una delle chiavi del suo successo è nel suo operare quasi in situazione di monopolio, in una bergamasca ricca fin dai secoli precedenti di presenze scultoree forestiere – che erano state però convogliate sui monumenti più prestigiosi – e di famiglie di scalpellini che fanno loro da supporto. È il caso dei più noti Manni da Rovio, con cui pure i Pirovano incrociano le loro strade, dei Pinchetti presenti a Mapello e pagati insieme ad Antonio Maria a Ponte San Pietro, e dei Marzetti da Zandobbio, una famiglia di piccapietra e marmorari con i quali collaborano più frequentemente. Si tratta di squadre di scalpellini che hanno il doppio ruolo di procurare le materie prime agli scultori "titolari" di contratti e di aiutarli nella produzione e nella posa in opera. Pietro Paolo realizza a Bergamo nel 1708 la porta dei Teatini, affidata ad "Alessandro Marzetti di Zandobbio (1400)", il portale della chiesa di Sorisole (1736-1742), la parrocchiale di Treviolo nel 1759 con un Francesco Marzetti[48].

48 R. Labaa, op. cit., p. 12: "artisti dediti chi all'intaglio, chi all'intarsio, chi alla scultura lignea e marmorea ed è il caso specifico dei Manni, dei Macetti o Mazzetti, dei Fantoni e dei Caniana, i quali diedero vita ad un certo tipo di artigianato geniale e multiforme". Per i Manni si veda Piervaleriano Angelini, *La famiglia Manni di Rovio. La scultura decorativa e l'arte della tarsia marmorea in terra bergamasca*, *Bergamo nel Medioevo*, "Arte&Storia", 44, 2009, pp. 158-165; per i Pinchetti si vedano G. Medolago, op. cit., p. 32; M. Testa, op. cit., p. 180; per i Marzetti ai Teatini si vedano ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; M.F. Rota, op. cit., p. 437; per i Marzetti a Sorisole si veda G. Medolago, op. cit., p. 184. Per la chiesa di Sorisole, Antonio Maria esegue undici statue poste sulla facciata tra il 1736 e il 1742: *Santi Pietro e Alessandro in Sorisole*, Bergamo 2006. Per i Marzetti a Treviolo si veda M.F. Rota, op. cit., p.443: l'autore smentisce la precedente ipotesi formulata da Giovanni Zambetti che "giunge ad attribuire le statue della facciata ad un tal Francesco Marzetti da Zandobbio, che fu invece il fornitore del marmo di Zandobbio, da cui Anton Maria trasse le belle statue. Questo per la verità! E volendo esser più preciso, aggiungerò che il contratto per l'esecuzione di tali statue fu stipulato per 2.250 imperiali nel '757: esse comprendono una Vergine, un S. Pietro ed un S. Paolo dell'altezza di "cinque braccia", un S. Vincenzo, un

Pietro Paolo Pirovano muore venerdì 8 agosto 1738 a Sforzatica "in mano ad una sua figlia" a quasi 72 anni d'età[49]. Tutto quanto d'allora in avanti viene prodotto dalla bottega che era stata sua in via Pignolo a Bergamo va ascritta all'attività di suo figlio Antonio Maria Pirovano.

ANTONIO MARIA PIROVANO: LA FORMAZIONE

Antonio Maria viene affidato dal padre per il suo apprendistato ad uno scultore milanese: Angelo Maria Beretta (1686-1766), così testimonia Francesco Maria Tassi il quale ne racconta come di un suo contemporaneo e forse diretto conoscente[50]. Cugino dei più noti Carlo (1687-1764) e Giovan Domenico (1694-1757), ha al suo attivo importanti impegni in Lombardia mentre negli ultimi decenni della vita lavora presso il ducato di Wittemberg e risiede a lungo a Stoccarda. Anche lui opera per qualche tempo presso il cantiere milanese del duomo, negli anni tra il 1735 e il 1751[51], epoca però tarda per un apprendistato di Antonio Maria che già nel 1721 lavora a fianco padre[52]. Quando questi è nell'età adeguata ad imparare il mestiere, intorno ai 13 anni, Angelo Maria Beretta molto probabilmente era attivo nella realizzazione del complesso scultoreo del castello Visconti di Brignano Gera d'Adda. Lì certamente operava Carlo, insieme con il fratello Giovan Domenico e a quel gruppo di lavoro, per dati di confronto stilistico, "è plausibile che egli abbia collaborato anche con il cugino Angelo Maria"[53]. Una inequivocabile parentela stilistica fra

S. Luigi ed un S. Alessandro, che furono ultimate nel '759 e non nel '769, come asserisce il can. Zambetti". Lo stesso Francesco Marzetti è citato nei pagamenti per i restauri e la decorazione del Fontanone in Bergamo Alta, già sede dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti e destinato ad accogliere un Museo: LELIO PAGANI (a cura di), *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia. documenti e storia della cultura a Bergamo*, Bergamo 2001, p. 251.

49 C. PESENTI, op. cit., p. 40.

50 Egli dichiara esplicitamente: "Angelo Berretta assai buono Scultore, che ora è al servigio del Duca di Virtemberg" (F.M. TASSI, op. cit., vol. 2, p. 103). Su Angelo Maria Beretta si veda LUDWIG DÖRY, "Beretta, Angiolo Maria", in *Dizionario biografico degli italiani,* vol. 9, Roma 1967, *ad vocem*; sui Beretta si veda anche, finalizzati a questa indagine: ROSSANA BOSSAGLIA, "Beretta, Carlo", in *Dizionario biografico degli Italiani,* vol. 9, Roma 1967, *ad vocem*; ANDREA BACCHI, SUSANNA ZANUSO, *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento 2011, p. 45; ELENA PONTIGGIA, *1730: per una nuova facciata per San Vittore a Meda. Ricerche d'archivio sul cantiere del monastero brianzolo*, "Arte Lombarda", 170-171, fasc. 1-2, 2014, pp. 129-135, in part. p. 131; L. CARUBELLI, op. cit., pp. 133-134.

51 Per la presenza di Angelo Maria sul cantiere del duomo di Milano tra il 1735 e il 1751 si veda *Annali...* cit., vol. 6, pp. 124, 132, 138, 141, 145, 156 (anni 1735, 1739, 1742-1743, 1745 e 1751). Di fatto sono gli anni durante i quali anche Carlo e Giovan Domenico sono nello stesso cantiere milanese e anche in quello della chiesa di Santa Maria in Camposanto ad esso contiguo: A. BACCHI, S. ZANUSO, op. cit., pp. 72-73. Si veda anche L. CARUBELLI, op. cit., pp. 128-130.

52 M.F. ROTA, op. cit., p. 438.

53 A. BACCHI, S. ZANUSO, op. cit., p. 38. In questo testo è trattata anche la vicenda delle statue di Brignano che oggi si trovano a Roma nei giardini di villa Sciarra (per la

gli impianti statuari di questo Beretta e quelli di Antonio Maria Pirovano evidenziano infine una ragionevole loro tangenza lavorativa, che si esplica proprio in un gusto tipico per il respiro tridimensionale nello spazio circostante della singola opera.

ANTONIO MARIA PIROVANO SCULTORE E CAPOMASTRO

L'attività di Antonio Maria prende le mosse a partire dal 1721, quando torna a Bergamo, a lavorare presso la bottega paterna, dopo un apprendistato compiuto "per lungo tempo a Milano perché apprendesse l'arte della scoltura presso chiari maestri"[54]. In quell'anno suo padre stava lavorando per il giardino di casa Carrara in via Pignolo, a Bergamo, dove forse il giovane Antonio Maria potrebbe aver cominciato ad operare, come s'è detto. Per tutto il terzo decennio padre e figlio sono spesso attivi negli stessi cantieri: a Brembate (1721), a Stezzano (1723, lo stesso anno in cui Antonio Maria avrebbe operato nel chiostro di San Paolo d'Argon), a Treviglio per la chiesa della Madonna delle Lacrime (1729-1731) a Sorisole (dal 1726), che forse è stato l'ultimo cantiere frequentato dai due Pirovano insieme.

Ad Antonio Maria si devono probabilmente a "Lallio 1727 Mascheroni del campanile", l'anno stesso in cui Fornoni indica la realizzazione della porta laterale della vecchia parrocchiale di Ponte San Pietro: in verità egli non completa la data, che però ci viene chiarita nel volume di Mario Testa, un impegno che troverà adeguata conclusione nel 1744 con il contratto per lo spettacolare sagrato e le sue statue[55].

Risale al 1729 un importante intervento del giovane Pirovano nel pieno centro cittadino di Bergamo: la realizzazione del portale della chiesa di Santo Spirito, con le mostre curvilinee e le due statue sovrastanti, ormai quasi del tutto illeggibili, che all'epoca suscitano qualche interesse della critica. Questa presenza si deve con tutta probabilità ad una convocazione dell'architetto che stava curando il riassetto settecentesco dell'edificio, cioè Gian Battista Caniana[56]. In quegli anni la collaborazione dei Pirovano con il Caniana si

quale si veda Amalia Pacia, Renata Piccinini, *Villa Sciarra: interpretazione romana di una villa lombarda*, Roma 1992). Va ricordato che alla mano di Carlo Beretta viene assegnata in questo studio anche la statua dell'*Immacolata* per l'altare fantoniano della Madonna dei Campi di Brignano (A. Bacchi, S. Zanuso, op. cit., p. 60).

54 M.F. Rota, op. cit., p. 438.

55 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; per Ponte San Pietro si veda M. Testa, op. cit., pp. 179-180, che però riporta il singolare nome di "Pietro Antonio Pirovano", mentre nel testo del 1744 è evidente la firma di Antonio Maria.

56 Sui restauri effettuati nella chiesa, corredati da storiografia artistica, si veda Francesca Gerbelli - Michela Grisoni - Marcello Sita, *Chiesa di S. Spirito (Bergamo): sull'incompletezza del fronte, il bronzo di Francesco Somaini*, consultabile sul sito http://www.studiobsea.it/uploads/pdf/sspirito_brixen.pdf (ultima consultazione dicembre 2023).

ripete frequentemente, basti pensare ai citati lavori nel giardino di Casa Carrara, e alla partecipazione alla decorazione della rinnovata chiesa di Sant'Andrea in Sforzatica, per la quale Antonio Maria realizza tutte le statue in facciata: sulla cimasa del portale, negli scomparti del corpo superiore e al coronamento. "Sforzatica facciata e Statue" annota il Fornoni senza indicare una data[57]. E va considerata sul tema anche la progettazione del Caniana intorno alla chiesa parrocchiale di Calcinate, su cui come si vedrà interverrà Antonio Maria[58]. Tale frequente compresenza deve essersi consolidata tanto che una invalsa tradizione attribuisce ad Antonio Maria la realizzazione scultorea della Fontana dei Tritoni, progettata dal Caniana e collocata all'incrocio delle strade della settecentesca Fiera bergamasca in pietra, oggi visibile nel centro della città piacentiniana. In realtà nessun documento tra quelli noti ad oggi riporta una tale informazione[59] .

Dalla metà circa del quarto decennio è dunque Antonio Maria a prendere le redini della produzione.

Al 1735 appartengono le statue sulla sommità della chiesa parrocchiale di S. Caterina nel Borgo Santa Caterina in Bergamo, da assegnarsi sicuramente ad Antonio Maria perché nei documenti parrocchiali conservati, a proposito della statua centrale con l'iconografia della Santa Caterina, si legge:

> 1734. Alli 6 maggio, portato il modello di S. Caterina alli deputati D. Pietro Ghilardini ed Sig. Bonifacio. 1734. Alli 25 giugno Antonio accordò la statua di S, Caterina 20 filippi di fattura. Deputati D. Pietro Ghilardini et Bonifacio Andreotti. 1734. Alli 26 settembre fu condotta da Brembate in Borgo Santa Caterina la pietra per far la statua, ma stette per il stradone cinque giorni inzambellata, ed alli trenta si diede principio. 1735. Primo luglio. Posto in opera S. Caterina, e nel punto di metterla a suo posta acqua e tempesta[60].

57 R. LABAA, op. cit., pp. 162-165; ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27. Con il Caniana Antonio Maria si incrocia anche a Ponte San Pietro, dove risultano presenti anche altri "collaboratori" come Giacomo Pinchetti. Si veda M. TESTA, op. cit., pp. 179-180.

58 G. COLMUTO ZANELLA, op. cit., pp. 174-182.

59 Si veda l'Inventario dei Beni Culturali, Ambientali e Archeologici del Comune di Bergamo, vincolo n. 36, https://web.archive.org/web/20201113112553/https://territorio.comune.bergamo.it/PGT/VarPGT_2/IBCAA/IBCAA_00036.pdf (ultima consultazione dicembre 2023), dove si fa riferimento ad una notizia riguardante l'incarico ad Antonio Maria affidato il 2 luglio 1732 per la realizzazione della fontana, riportata dal Rota che invece non cita né questa data né questa notizia. M.F. ROTA, op. cit., p. 442 scrive: "Fu il 16 settembre del '732 che venne effettuata la posa della prima pietra 'per la Fabbrica della Fiera di Bergamo' e ci racconta il Pirovano come nell'ottobre successivo, ebbe a sorgere una fiera". La fontana è attribuita ad Antonio Calegari in PIETRO PESENTI, *Le fontane di Bergamo*, "La Rivista di Bergamo", II, 13, 1923, pp. 627-633; ad anonimo scultore in G. LABAA, op. cit., p. 214.

60 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28; M.F. ROTA, op. cit., p. 442. Le citazioni dei documenti sono in R. LABAA, op. cit., p. 221.

Nel 1736 Antonio Maria interviene a Sorisole, probabilmente insieme con il padre come s'è detto ma ormai da autonomo creatore di forme dinamiche avvitate nello spazio: l'artista è orientato verso l'apertura del blocco scultoreo in uno slancio spaziale e spirituale, in una sorta di abbraccio del contesto circostante.

In maniera del tutto autonoma opera nella chiesa trevigliese di San Martino (1735-40), come risulta chiaramente dalle ricevute di pagamento. Data al 1736 il rilievo ormai fieramente aggettante, rispetto al fondo, del *San Martino* e il povero in facciata, che sembra proiettarsi all'esterno con gran turbine di panneggi, di gesti e di torsione del corpo verso l'altrettanto dinamico "povero" da accudire. L'alto rilievo, a profili acuti e con evidente sottosquadro lungo il margine esterno che acuisce gli effetti chiaroscurali, è compreso in una cornice mistilinea, che diventerà una cifra tipica della produzione di Antonio Maria[61].

Qui a Treviglio il giovane Pirovano pare iniziare a svolgere anche una attività da capomastro, poichè nel 1736 viene pagato non solo per aver realizzato il rilievo e le statue in facciata, ma anche "per essersi fermato qui doppo terminato il suo lavorario per aiutar a mettere in opera gli angeli laterali alle statue di mezzo ed altro"[62]. L'informazione è particolarmente interessante perché proprio in questi anni egli comincia a spaziare anche nel settore se non della progettazione architettonica – di cui pure doveva avere avuto cognizione negli anni della formazione milanese – almeno in quello della gestione dei lavori cantieristici. Si veda il caso di Calcinate, chiesa ristrutturata a

61 M.F. Rota, op. cit., p. 442: "Fece poscia circa il 1736, la medaglia sopra la porta principale della Chiesa di San Martino di Treviglio, come pure tutte le statue che adornano la facciata".

62 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 28, 31; M.F. Rota, op. cit., p. 440; Daniela Galante, *La «Maestosa facciata del celebre Ruggeri»: il rinnovamento architettonico del sec. XVIII*, in *La Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta in Treviglio*, Azzano San Paolo 1987, pp. 167-179, in part. p. 179 nota 42. Ricordiamo brevemente gli interventi dei due Pirovano in Treviglio come si desumono dalle fonti: al 1724 risulta una "statua in legno di S. Antonio" (ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31), al 1727 "disegno facciata S. Agostino. Rose ai capitelli sulla volta della facciata di S. Martino (1727) [...] per 4 putti sulla facciata Madonna delle Lagrime per 33 filippi" (ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31; M.F. Rota, op. cit., p. 440), al "1730 disegno sulla porta S. Martino" (ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31). Secondo Rota "Anton Maria eseguì nel '735 il gran medaglione recante S. Martino a cavallo che sovrasta il portale della Collegiata di San Martino, oltre all'arma della Magn. Comunità trevigliese ed una bella statua di S. Giovanni Nepomuceno" (M.F. Rota, op. cit., p. 440). Si ricordi infine un "contratto statue sulla facciata di S. Rocco (1756)" (ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31), chiarito da Rota così: "Eseguì [Antonio Maria] nel '754 le tre statue della facciata della chiesa di San Rocco in Treviglio" (M.F. Rota, op. cit., p. 440).

partire dal 1729 su "pensieri" disegnati da Filippo Juvarra[63]: nel 1741 a causa del crollo della cupola viene richiesta la prestazione professionale, riferisce Rota, di Pietro Paolo Pirovano, notizia ribadita dalla letteratura successiva[64]. Ma tale circostanza è impossibile poiché egli era già morto nel 1738 (la notizia si desume solo dai recenti studi di C. Pesenti), dunque chi opera non può che essere il figlio Antonio Maria, già attivo secondo Fornoni nel 1735 per la realizzazione delle statue sulla facciata, come si desume dall'impianto dinamico delle sculture, e poi ancora nel 1758 per scolpire le statue dei *Santi Bonifacio e Valentino.* Ad Antonio Maria è attribuito il disegno della facciata con la datazione al 1759. Facciata che, era già stato osservato, "ha il fastigio curvilineo a vento coronato dalle statue in arenaria di Antonio Pirovano, come quella di Cologno"[65].

E proprio a Cologno al Serio si colloca un ulteriore importante intervento di Antonio Maria,

tra il 1754 e il 1760: Fornoni ricorda "1754 Ester e Giuditta all'altare del Rosario», «Cinque statue sulla facciata la Madonna alta braccia 5` e gli angioli e il cartellone con tre puttini al finestrone», e in altra pagina «Cologno 1760 Facciata della chiesa e statue"; Rota assegna un "S. Teodoro per la Chiesa di Cologno al Serio" agli anni Sessanta inoltrati[66]. Si tratta dell'apparato scultoreo che sormonta ancora oggi la facciata della chiesa, la quale viene portata a termine nel 1753 e consacrata nel 1767, data ante quem per tutte le sculture di Antonio Maria[67]. Qui egli si confronta con il suo maggior competitore in area bergamasca, Giovanni Antonio Sanz, che realizza le statue di *San Francesco di Sales* e di *San Carlo Borromeo* nelle nicchie laterali in facciata,

Fra il 1741 e il 1758 Antonio Maria è presente nella chiesa di San Zeno

63 G. Colmuto Zanella, op. cit., pp. 161-201; Giusi Villari, *Persistenza dei caratteri difensivi nelle ville bresciane di età barocca*, "Arte lombarda" 141, fasc. 2, 2004, p. 34 nota 9; Alessandro Brodini, *Il Palazzo Martinengo Colleoni di Pianezza a Brescia nell'ambito dell'architettura dei palazzi di Filippo Juvarra*, in Elisabeth Kieven, Cristina Ruggero (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 2, Roma 2014, p. 144.

64 M.F. Rota, op. cit., p. 443: "Nell'agosto di quell'anno [1741] Pier Paolo Pirovano fu chiamato a Calcinate per i restauri di quella parrocchiale, di cui era rovinata la cupola appena finita, seppellendo fra le macerie un muratore". Si veda anche G. Colmuto Zanella, op. cit., pp. 183-184.

65 Per le statue si vedano F.M. Tassi, op. cit., vol. 2, p. 103; ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 28, 31; per l'attribuzione della facciata si veda quanto in https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/BG020-00150/ (ultima consultazione dicembre 2023). Zanella ritiene che dopo il 1750 sia ancora Giovan Battista Caniana ad intervenire nella guida dei lavori dell'edificio (G. Colmuto Zanella, op. cit., p. 185).

66 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28, la seconda citazione a p. 27 non è del tutto leggibile nella parte finale; M.F. Rota, op. cit., pp. 442-443, 445.

67 R. Labaa, op. cit., pp. 139-140.

a Osio Sotto: un intervento ancora una volta ampio e completo, poiché gli vengono attribuiti il disegno della facciata[68] e la produzione delle statue che la sormontano. "Osio sotto 1784 sagoma per la facciata della chiesa" riporta Fornoni con una data improbabile, mentre Rota racconta che

> Le prime tre statue per la parrocchiale di Osio sotto [...] ultimate e poste in opera nel maggio del '758 e che furono pagate cento scudi, dovettero certamente tornare di pieno gradimento dei deputati di quella Fabbrica poiché nel giugno di quello stesso anno Anton Maria ebbe l'incarico di eseguire un Sant'Ambrogio, un San Francesco da Paola, un San Donato e un San Vincenzo Ferrerio, opere queste che furono ultimate nell'ottobre dello stesso anno, dopo di che eseguì il busto di San Zenone collocato sul portale della chiesa di Osio Sotto[69].

Il rilievo con la figura di *San Zenone* di Osio Sotto si pone come una delle immagini più significative del linguaggio di Antonio Maria, e tra le più efficaci sotto il profilo comunicativo. La raffigurazione, a circa tre quarti della figura del santo, è condotta con lo stile spigoloso che già avevamo osservato nel rilievo con *San Martino* di Treviglio e che produce intensi effetti chiaroscurali. Il rilievo è altissimo, tanto che parte della figura è plasmata in forma tridimensionale, e sembra letteralmente proiettarsi fuori dal contorno di una finestra – in realtà la cornice mistilinea che sempre circonda i suoi rilievi – quasi volando verso l'alto, mentre saluta con la mano destra sollevata in segno di benedizione al suo popolo e sorride benevolmente. In questo caso il confronto diretto è con il suo stesso padre e maestro, che tra il primo e il secondo decennio del secolo aveva realizzato il busto raffigurante lo stesso santo per la chiesa di Osio Sopra[70]: pur nella qualità di quella prima scultura di Pirovano padre, pare evidente la strada creativa compiuta dal Pirovano figlio e si riescono ad apprezzare il suo talento e la sua modernità.

Data al 1744 – probabilmente, dunque, contemporaneo a quello di Osio Sotto – l'intervento di Antonio Maria nel grandioso sagrato della vecchia parrocchiale di Ponte San Pietro. Si conserva nell'archivio della chiesa uno dei pochi contratti conosciuti sottoscritti dal Pirovano, in cui vengono dettagliati i tempi e i modi dell'attività che lo scultore deve portare a termine, realizzando la balaustra, i piedistalli delle statue e le statue stesse, a fronte di un compenso di 2.000 lire[71]. Si tratta di un complesso scultoreo dalla ico-

68 https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/RL560-00077/ (ultima consultazione dicembre 2023).

69 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27; M.F. Rota, op. cit., pp. 443-144; si veda anche ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28, con datazione delle statue sulla facciata al 1754.

70 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, pp. 28, 31, con datazione al 1709; M.F. Rota, op. cit., pp. 437-438 (datato al 1709).

71 Fornoni indica la dicitura "Ponte S. Pietro. Statue sul sagrato. Ponte San Pietro.

nografia coerente, composta di quattro angeli all'ingresso della chiesa che invitano i fedeli ad entrare con pose quasi di danza leggere e graziose, con movimenti ampi e gentili delle braccia e delle gambe, mentre le ali si dispiegano vistosamente alle loro spalle e i panneggi paiono sottoposti ad una forza centrifuga. Segue una figura simbolica, nell'angolo con la facciata laterale destra, identificabile in una *Carità*: una donna con un bimbo sul braccio sinistro e altri due che le si aggrappano alle vesti, in basso: una struttura particolarmente ardita, un gruppo di quattro figure che sporgono sapientemente dal nucleo centrale insieme al panneggio. Seguono i *Santi Pietro e Paolo* davanti all'ingresso laterale: il primo con la tiara papale ai piedi e il braccio destro levato al cielo quasi in un gesto di sfida. In realtà doveva avere in mano le chiavi che gli vengono consegnate da Cristo, come si vede nelle statue omonime della facciata della parrocchiale di Sorisole (1736) e in quella di Treviolo (1755), il secondo con la sua lunga spada accostata al corpo, accompagnata verso il basso dal braccio destro mentre quello sinistro si piega trasversalmente fino a raggiungere la spalla destra con la mano. Uniche iconografie apparentemente incoerenti rispetto al complesso scultoreo compaiono negli estremi a sinistra e a destra del sagrato: si tratta rispettivamente di una figura femminile accanto ad un basso quadrupede, forse un cervo cui manca il palco, e una figura maschile con elmo che sta trattenendo per la testa un leone. Sembrerebbero due figure mitologiche, forse una *Artemide* e un *Ercole*, il cui significato profondo in questo contesto sacro resta da analizzare a fondo.

La mano di Antonio Maria e la sua impronta architettonica è stata riconosciuta negli stessi anni fra il 1744 e il 1753 a Montodine Cremasco dove, secondo il Rota, Antonio Maria esegue la statua di *San Zenone* sulla facciata della parrocchiale (1754), che viene attribuita al suo disegno architettonico insieme al rilievo sul portale raffigurante *Santa Maria Maddalena*[72].

Fornoni segnala la realizzazione nel 1750 delle due statue di *Santa Grata* e *San Lupo* sulla facciata della chiesa di Santa Grata inter vites, collocata in Bergamo, nel Borgo Canale[73], la stessa data cui attribuisce "un San Martino"

Medaglia sopra la porta" (ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 28) e più avanti "Ponte S. Pietro (1752) Capitetti e cartelloni sopra la porta principale eseguiti per ornato del capomastro Puppi, concordato per le porte laterali. 1727 contratto per la medaglia e.....sulle della porta laterale. 1726 contratto pel sagrato" (ivi, p. 31). Il Tassi sostiene che "La prima opera che Antonio Maria mettesse al pubblico, fu la medaglia di pietra turchina, posta sopra la porta della Chiesa Parrocchiale di Ponte S. Pietro; ove poi dopo alcuni anni scolpì tutte le statue grandi, che sono sopra li balaustri attorno alla Chiesa, alcune delle quali furono dagl'intendenti per la loro bella mossa molto applaudite", F.M. Tassi, op. cit., vol. 2, p. 103.

72 M.F. Rota, op. cit., p. 440; L. Carubelli, op. cit., p. 134.

73 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 27. M.F. Rota, op. cit., p. 443: "le statue di S. Lupo e S. Adelaide (sic!) eseguite per la facciata della chiesa di S. Grata in Borgo Canale (1750)".

e “due angeli sulla porta” per la chiesa di Alzano, pagati 1.000 lire, edificio dove torna nel 1754 con un *San Giovanni Nepomuceno*[74], mentre intorno a questa datazione sarebbero da collocarsi “li due Angeli posti sopra l’altare, ove riposa il sacro corpo di San Girolamo Miani nel santuario di Somasca”, informazione del Tassi non riscontrata in altre fonti[75]. Il Rota ricorda “le opere eseguite per l’incarico [...] del Nob. Conte Gio. Andrea Giovanelli, n. antenato dell’attuale principesca Casa Giovanelli, che affidò nel 1757 ad Anton Maria Pirovano l’esecuzione della statua di *Pietro Orseolo* ed un’altra raffigurante *San Lorenzo Giustiniani* per la cappella di Morengo”[76]. Fra i due interventi le già ricordate statue sulla facciata della chiesa di San Rocco a Treviglio (1754) e a “Brembate sopra ornati nella volta id. 1756”.

Alle soglie del settimo decennio, l’ultimo di attività, Antonio Maria continua ad impegnarsi a fondo nel suo lavoro sia di capocantiere che di “statuarius”, senza peraltro abbandonare la tradizionale attività di scultura decorativa: “Bottanuco 1742 quattro mascheroni”, “Almenno 1751 Quattro puttini per l’altare del Carmine e *San Bartolomeo*”[77] . Senza dubbio con lui e per lui operano artisti della sua importante bottega, che gli consentono di comparire contemporaneamente in diversi cantieri[78].

All’inizio del decennio datano le statue di Cologno al Serio, nel suo più recente intervento in quella cittadina, e quelle di Treviolo, insieme al magnifico altorilievo con *San Giorgio* in facciata: qui le figure del santo e del drago sono allocate direttamente sul fondo della facciata, senza altre mediazioni visive (come le cornici fino ad ora osservate)[79].

Vengono scolpite “dal marzo all’agosto del 1766” e messe in opera nelle nicchie della facciata della chiesa dello Spasimo in Borgo San Leonardo di Bergamo, detta di Santa Lucia, cinque statue raffiguranti “una Beata Vergine dello Spasimo con una spada che la trafigge e sommo del petto, un Geremia, un Isaia, un David ed un Simeone, i Quattro grandi Profeti la cui artistica fattura, improntata ad un giusto senso di proporzione (si noti la regalità del David coronato e la bella movenza delle figure) ci dà una esatta visione dell’arte somma dei Pirovano nello scolpir figure di Santi e Profeti”[80]. In effetti queste statue, per quanto siano oggi leggibili (le due in alto

74 Ivi, f. 28. Secondo il Tassi “sono pure di sua mano tutte le statue che sono sopra la porta della Chiesa principale d’Alzano” (F.M. Tassi, op. cit., vol. 2, p. 103).

75 *Ibidem.*

76 M.F. Rota, op. cit., p. 439. Il contratto per queste statue, già ritrovato in A. Abbattista Finocchiaro, *Castel Morengo...*, cit., p. 133, è ripreso e contestualizzato in A. Abbattista Finocchiaro, *Un emblematico...*, cit., p. 376 e seguenti.

77 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, pp. 28-29.

78 Si veda la nota 18.

79 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, p. 27; M.F. Rota, op. cit., p. 440, immagine della facciata a p. 443. Si veda anche la nota 48.

80 M.F. Rota, op. cit., pp. 444-445. Fornoni invece si limita ad una veloce citazione: ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno “Architetti e scultori”*, n. 2, p. 28.

sono molto rovinate) paiono condensare lo stile tipico di Antonio Maria: una scultura vivace e mossa, in cui braccia e gambe si atteggiano a movimenti aggraziati e leggeri, quasi di danza, mentre i dettagli dell'abbigliamento e dei volti conferiscono autenticità a figure altrimenti un poco leziose.

Nel 1767 giunge il completamento dei lunghissimi lavori per la chiesa di Stezzano, dove padre e figlio si sono alternati e dove finalmente viene posta alla sommità del campanile la grande statua di *San Giovanni Battista*.

Ultimo impegno, l'anno prima della morte, vede Antonio Maria attivo nella parrocchiale di Sant'Alessandro a Fara Gera d'Adda, dove nel 1769 esegue le tre statue che coronano la sommità della facciata[81].

Antonio Maria Pirovano muore a Sforzatica il 15 marzo 1770.

I PROFILI ARTISTICI E LA SFORTUNA CRITICA

Le informazioni sull'operato dei due scultori[82] inducono a diverse riflessioni sul loro ruolo nel corso del XVIII secolo.

Intanto si segnala la particolare flessibilità di questi artigiani/artisti che all'occorrenza non si sottraggono alla necessità di realizzare sia parti decorative che statue, a scolpire sia la pietra che il legno e ad assolvere anche a compiti di sorveglianza e guida cantieristica. Ricordiamo le citazioni pervenute di una loro produzione in legno: tra il 1702 e il 1709 sono realizzati i "Sedili del presbiterio della chiesa di S. Stefano"[83], poi successivamente "la bella sedia scolpita in legno nel presbiterio" della chiesa di Stezzano[84], opere che vanno attribuite a Pietro Paolo. Fornoni segnala "Oleno 1709 Corona con puttini e con raggi per le quarant'ore in legno". Nel 1754 viene registrata la "Statua in legno di S. Antonio" per Treviglio o forse per Treviolo[85] che dunque deve essere assegnata ad Antonio Maria, e sempre allo stesso la "grande statua di S. Giovanni Battista, alta dodici braccia, in legno e ricoperta di rame" posta sulla cupola del campanile di Stezzano[86].

Il Rota racconta come Pietro Paolo nel novembre 1749 sia stato mandato dai Giudici della Serenissima a Villa d'Almè "per peritare un'ancona dipinta

81 M.F. ROTA, op. cit., pp. 444.

82 Questa disamina costituisce una analisi parziale degli interventi dei due scultori, la cui presenza si registra su numerosi altri cantieri, oltre a quelli qui ricordati.

83 ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 26: non c'è alcun riferimento alla città, ma nelle righe precedenti l'autore stava indicando edifici in Bergamo; dunque, è possibile che si tratti della chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano nel capoluogo.

84 M.F. ROTA, op. cit., p. 437: "chiesa di Stezzano, ove lavorò ad intervalli fino al 1727 eseguendo 24 statue in pietra di Mapello, oltre al medaglione centrale e la bella sedia scolpita in legno nel presbiterio"; ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Quaderno "Architetti e scultori"*, n. 2, p. 31.

85 Ivi, pp. 27, 31-32.

86 Si veda la nota 46.

in quella chiesa da un noto pittore Lecchese dell'epoca, detto 'il Gerosa', col quale poi trovatosi, Pier Paolo, navigò attraverso il lago di Como, percorse la Valle d'Intelvi e scese a Luino per un importante convegno d'artisti in casa di Giulio Quaglio da Luino". Questo bellissimo racconto, che di fatto inquadra l'attività dei Pirovano nel contesto del miglior Settecento lombardo e intelvese, e li mette in contatto con artisti come Quaglio che ha operato a lungo a Bergamo, purtroppo non può rispondere a realtà perché la data segue la morte di Pietro Paolo, e dunque se si è davvero verificato, non può che essere attribuito ad Antonio Maria. Del quale Rota dice che "dipingeva pure con assai vivacità e passione, come ne fa fede il 'paliotto' di S. Maria d'Oleno, eseguito nel novembre del 1726", che "stava in Albano a dipinger qualcosa" e "sonava molto bene il violino ed il pianoforte"[87].

Da queste informazioni, affiancate a tutto quanto già detto, emergono due profili piuttosto interessanti.

Pietro Paolo affina il mestiere in uno dei cantieri più importanti della penisola, quello del Duomo di Milano, a fianco di un celebre ingegnere come Gerolamo Quadrio, e nel contesto dei cosiddetti "scultori del Camposanto"[88] allocati nell'area situata alle spalle dell'abside del duomo fin dal XIV secolo. Per sua stessa volontà anche suo figlio Antonio Maria viene mandato a compiere la sua formazione in ambito milanese, anche se forse il suo rapporto con il Beretta si attua nella bergamasca Brignano. Di tale impronta ambrosiana restano entrambi testimoni nell'ambiente locale, il padre con la sua composta impostazione iconografica, il figlio al contrario per il suo slancio centrifugo della statuaria dal netto sapore barocchetto, in forte debito nei confronti del suo maestro Angelo Maria Beretta. Questo anche quando lo scultore Giovanni Antonio Sanz (Bergamo 1702-1771), a partire dal 1737, si presenta alla committenza orobica con il fardello della sua formazione tedesca e poi trentina e veneta, e diventa un quotato concorrente del giovane Pirovano[89] pur senza raggiungerne il dinamismo.

Purtroppo su di loro, e su Antonio Maria in particolare, pesa il giudizio negativo della critica cronologicamente successiva alla loro produzione: ne è esempio l'opinione sui due angeli collocati in una posizione di grande rilievo a Bergamo, e precisamente sul portale della chiesa di Santo Spirito, inseriti durante la ristrutturazione settecentesca di Giovan Battista Caniana.

87 M.F. ROTA, op. cit., pp. 439, 442.

88 Per quanto lontana dai tempi di cui ci stiamo occupando resta di grande interesse per un confronto storico la documentazione della "Cassina picatorum lapidum sita in Campo Sancto": FRANCESCO REPISHTI, *Scultori e lapicidi nel Duomo di Milano (1501): Il registro 691 dell'Archivio della Fabbrica*, "Arte Lombarda", 122, fasc. 1, 1998, pp. 60-63, in part. p. 60.

89 ROBERTO BASSI-RATHGEB, *Le statue a Greillestein del bergamasco Giovanni Sanz*, "Arte Lombarda", 6, 1961, pp. 64-66, in part. p. 65; FRANCESCO GIUSEPPE SAVA, "Oradini, Francesco", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, *ad vocem.*

Il primo a segnalarli è il Pasta (1775): "prima di entrar in Chiesa mirisi la Porta che merita attenzione, per que' due Angeli assai leggiadramente e con isveltezza scolpiti sin pietra, che sono nell'ornato"[90]. Già Tassi (1793), neanche vent'anni più tardi, sembra esprimere qualche perplessità quando sostiene che "particolar dote del Perovani si è il dare spirito, mossa, ed espressione alle sue figure; e se altrettanto fosse pastoso, ricercato, e finito, sarebbe uno scultore di maggior merito ancora"[91]. Ma è Girolamo Marenzi ai primi dell'Ottocento ad affossarlo definitivamente quando dice che "gli angeli sovrapposti alla goffa porta maggiore sono scultura di Antonio Perovani"[92] e poi quando nel suo manoscritto rimbrotta il Pasta in questi termini: "è lodata dal dottor Andrea Pasta la mostruosa porta maggiore esterna, così pure li due angioli, goffe sculture di Pietro Paolo Perovani. Quest'atto di adulazione, o d'ignoranza, non è degno di quel celebre medico". Lo stesso Marenzi non fa sconti alla parrocchiale di Borgo Santa Caterina, dove intervengono Giovan Battista Caniana e Antonio Maria, con il seguente drastico giudizio: "la facciata è un bastante saggio del suo cattivo gusto e le statue dell'ignoranza di Antonio Pirovani che le ha scolpite". Su San Rocco in Bergamo: "li due puttini sopra il romanato di Antonio Perovani non meritano riflesso" e infine sulla facciata della chiesa dello Spasimo in Bergamo, "le statuaccie scolpite in pietra di Brembate sono di Antonio Perovani"[93].

90 A. Pasta, op. cit., p. 116.
91 F.M. Tassi, op. cit., p. 103.
92 G. Marenzi, *Il servitore*..., cit., p. 53.
93 Le citazioni da G. Marenzi, *Guida...* cit., pp. 53, 106, 110, 137-138.

01

02

02

[01]
PIETRO PAOLO PIROVANO, SAN ZENONE, OSIO SOPRA, CHIESA PARROCCHIALE, PORTA LATERALE, 1709

[02]
PIETRO PAOLO PIROVANO, SAN BENEDETTO E SAN GIOVANNI GUALBERTO, BERGAMO, MONASTERO DI ASTINO, FACCIATA, 1721

← [03]
ANTONIO MARIA PIROVANO, ANGELO, SFORZATICA, CHIESA DI SANT’ANDREA

↙ [04]
ANTONIO MARIA PIROVANO, SAN MARTINO E IL POVERO, TREVIGLIO, CHIESA DI SAN MARTINO, FACCIATA, 1736

↑ [04]
ANTONIO MARIA PIROVANO, LA CARITÀ, PONTE SAN PIETRO VECCHIA PARROCCHIALE, SAGRATO, 1744

↗ [06]
ANTONIO MARIA PIROVANO, ANGELO, PONTE SAN PIETRO VECCHIA PARROCCHIALE, SAGRATO, 1744

→ [07]
ANTONIO MARIA PIROVANO, SAN PIETRO, TREVIOLO CHIESA PARROCCHIALE, FACCIATA, 1755

↘ [08]
ANTONIO MARIA PIROVANO, SAN GIORGIO, TREVIOLO CHIESA PARROCCHIALE, FACCIATA, 1755

↑ [09]
ANTONIO MARIA PIROVANO, SAN ZENONE, OSIO SOTTO, FACCIATA, 1758

← [10]
ANTONIO MARIA PIROVANO, SIMEONE, BERGAMO CHIESA DELLO SPASIMO, FACCIATA, 1766

GIOSUÈ
BERBENNI

GIOVANNI SIMONE MAYR E L'ORGANO. IL 'SISTEMA DI SEMPLIFICAZIONE' DI VOGLER

ORGANI COL 'SISTEMA DI SEMPLIFICAZIONE' DI VOGLER

Mayr è molto informato su ciò che avveniva in Europa, in Germania e in particolare nella sua terra bavarese. Questo gli è possibile tramite la rivista settimanale "Allgemeine musikalische Zeitung" edita a Lipsia.[1] Egli è in stretta relazione con Peter Lichtenthal (1778-1853) di Milano corrispondente in Italia, documentata dalle numerose lettere di costui al maestro e dalla menzione di ringraziamento nella prefazione al suo *Dizionario e Bibliografia della Musica*.[2] L'importante settimanale tedesco riporta eventi musicali rilevanti, tra cui quelli di nuovi organi. Mayr dà attenzione al *Triorgano* della chiesa dei Gesuiti di San Michele a Monaco di Baviera e alla *Specificazione dei registri dell'organo* della chiesa di San Pietro sempre nella stessa capitale. Ambedue sono sperimentazioni, su idee dell'abate Georg Joseph Vogler (1749-1814), promotore del *Sistema di semplificazione*, cioè di nuovi criteri nella costruzione degli organi e successivamente abbandonato. Queste pagine, dimostrano ancor più, il forte interesse del Nostro per l'organo e per ogni sua nuova sperimentazione costruttiva e sonora. Egli non dà giudizi, non si pronuncia e non lo caldeggia, lo riporta come curiosità.

IL TRIORGANO

Mayr era una persona oltremodo curiosa. Voleva andare a fondo nelle cose. Ne è un esempio le annotazioni sul *Triorgano* della chiesa dei padri Gesuiti dedicata a S. Michele, secondo l'idea dell'abate Vogler. L'organaro che ha "semplificato" quell'organo è Franz Frosch (1756 circa-1829). Come è specificato, tale organo, nel momento dello scritto mayrano, è ancora da costruirsi. Si tratta di un triplice organo, il quale può essere suonato contemporaneamente per

1 L'*Allgemeine musikalische Zeitung* (*Giornale musicale generale*) è stato un periodico tedesco pubblicato nel XIX secolo, tra i più autorevoli dell'epoca. La rivista recensiva spettacoli musicali di numerosi paesi, concentrandosi sulle nazioni di lingua tedesca, ma copriva anche l'Italia, la Francia, la Russia, la Gran Bretagna e occasionalmente l'America. Esercitò una grande influenza nella società musicale tedesca. Veniva pubblicato settimanalmente. La prima serie è stata tra il 1798-1848, e una seconda dal 1866 al 1882. La casa editrice fu Breitkof & Härtel di Lipsia per il primo periodo e per i primi tre anni del secondo.

2 Pietro Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della Musica del dottore Pietro Lichtenthal*, vol. 1, Milano 1836, p. V.

intero o da tre organisti o da due organisti o dal solo organista principale. È una struttura che sa di fantasia: 13 Manuali di 68 tasti ciascuno (dal Fa$_1$ al Do$_6$), 3 Pedaliere, 980 tasti e 144 registri, due bassi di 48 piedi ciascuno e un basso di 32, cinque Bassi di 24 e altro [01]. Così riporta Lichtenthal:

> Facciata destinata per il *Triorgano* da fabbricarsi secondo il Sistema di Semplificazione del M: Vogler in S: Michele della gran chiesa della Corte Reale di Baviera. Questo triplice organo, il quale da tre organisti può essere suonato *contemporaneamente*, da due organisti per intero, o dall'organista principale *solo* per *intero* –avrà 13 tastature ossia *Manuali*, 3 Pedali, 980 Tasti e 144 voci suonanti, due Bassi di 48 piedi e un basso di 32, cinque Bassi di 24 etc. etc.
>
> La tavola del Cembalo A nello nuovo riparto B rappresenta un mezzo Sestangolo. L'organista principale a domina 5 Manuali a 68 tasti cadauno dal F sino a C [con tre linee sotto]. Un pedale a 32 tasti dal F sino a c e 72 voci sonanti; ogni organista laterale b e c ha pure quattro manuali consimili alli suddetti, un pedale del pari completo, e 36 voci suonanti. Per mezzo della forma convessa e dell'allontanare li 6 [mantici] ne' due lati h e i, [sono stati] divisi Mantici dell'organo vecchio, [e] la cantoria ha guadagnato di molto nell'estensione.
>
> Questa dal Preg. Soprintendente alla fabriche della corte il sig. Gütner ideata facciata, la quale allude al disegno architettonico dell'altar maggiore, comprende tutta la muraglia sopra l'ingresso il quale si diede nella parte d e c. Il magnifico tempio senza colonne, oltre la superiore ancona più grande estensione della croce greca sotto la cuppola, ha già una longhezza di 170 piedi, e la cassa dell'organo D non ha che la lunghezza di 32 piedi, un'altezza di 28, ed una profondità per la preparazione del vento ne [vuoto] di 8 piedi f, per le canne ne soprani [?] di 12 piedi g.[3]

SPECIFICAZIONE DEI REGISTRI DELL'ORGANO DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN MONACO DI BAVIERA SECONDO IL 'SISTEMA DI SEMPLIFICAZIONE'

Mayr nei suoi appunti fa un interessante e dettagliato prospetto della descrizione tecnica del nuovo organo della chiesa di San Pietro in Monaco di Baviera[4] fabbricato nel 1820 dal citato Franz Frosch dietro il sistema di semplificazione dell'Abate Georg Joseph Vogler.

Per cogliere meglio la novità e i "notabili difetti" di questo complesso sistema di costruzione, che non ebbe successo, riportiamo la contemporanea descrizione tratta dal citato *Dizionario e Bibliografia della Musica* di

3 Simone Mayr, Salone N. 9 6 4 8 / 64 239 64 239.

4 *Pfarrkirche Sankt Peter* o più semplicemente *Peterskirche* (Chiesa di San Pietro), è una delle principali chiese di Monaco di Baviera. Sorge nelle immediate vicinanze della Marienplatz, dalla quale si scorge. Il campanile di 96 metri, detto *Alter Peter*, il "Vecchio Pietro", ha otto orologi e sette campane.

Lichtenthal.[5] Nella descrizione si nota la pretesa di ottenere effetti sonori non in base alla funzione armonica di ogni canna, ma ai principi acustici del 'terzo suono', mezzo che faceva risparmiare fino ai due terzi di spesa, ma che in pratica dava solo delle 'illusioni' sonore.

Il fenomeno era già conosciuto almeno dal XVI secolo e veniva sfruttato principalmente nell'arte organaria, in modo da poter dare agli strumenti una maggiore estensione nel basso senza dover costruire canne eccessivamente lunghe e costose. Ad esempio, per ottenere l'effetto di un registro da 32', si suonano contemporaneamente un registro da 16' (ottava) e uno da 10' 2/3 (quinta).

Si dice che è un antico sistema già praticato in Germania nel secolo XVII, ma, come detto, non è stato mai convincente. Come non convincono i pochi esemplari realizzati [02]. Così riporta Lichtenthal:

> Il rinomato maestro Ab. Vogler inventò verso il fine dello scorso secolo il suo Sistema di semplificazione, pel cui mezzo si possono costruire gli Organi col risparmio di due terzi delle solite spese, e produrre altresì effetti ignoti finora. Molto fu scritto pro e contra tal sistema, che secondo taluno si era già praticato nel secolo XVII in Germania. Certo è che i pochi Organi fabbricati secondo questo sistema, non sono esenti di notabili difetti, come d'altra parte vi si trovano ottimi cangiamenti, per cui si potrà sempre risparmiare più di un quanto delle solite spese.
>
> Le principali idee dell'autore sono queste. Trovando gli stessi Registri nella medesima qualità e quantità (che vuol dire, d'ugual suono e dimensioni di piedi), egli cerca di dare una differente quantità per produrre una varietà maggiore. Così p. e. laddove sono più Principali, Canne chiuse ecc. di otto piedi, egli fa degli uni un'Ottava a 4 piedi, e delle altre una Quinta di 5` ec. Calcola tutte le voci di ripieno, i Registri di Quinte e Terze, collocandoli in modo che formino una Triade di 32, 16, 3, 8 piedi per tutto l'Organo. Approfitta inoltre de' principj acustici del terzo suono, producendo con canne di 8 piedi, e minori ancora, il risultato di un Tuono di 16 piedi. Talmenteché il Principale di 8 piedi diventa di 16 piedi colla giunta di due nuovi Registri accessori, la cui più gran canna non conta nemmeno 3 piedi. Simili ed altri cangiamenti furono messi in pratica dall'autore in una chiesa di Copenaghen.
>
> Formata la Triade di 8, 16, e 3 piedi per tutto l'Organo, ed unito di 32 piedi col 16, e questo coll'8 piedi, lo strumento acquista un suono assai forte, e rende superflue molte centinaja di canne discordi e stridule, gli unisoni, e le insignificanti misture, ed il vento meno diviso agisce con maggior forza. Alcuni semplici meccanismi ne' ventilabri ec. producono altresì diverse voci altrettanto belle che variate; tacendo alcune altre modificazioni, comprese nella parola tecnica inglese swell (gonfiatore) che producono le varie gradazioni della Messa di voce; il doppio impiego delle medesime canne d'ugual suono per il Manuale e per la Pedaliera, e simili.
>
> Per unire quindi colla semplicità la maggior varietà, conviene aver riguardo

5 Voce *Organo*, pp. 96-97.

alla scelta delle voci, alla quantità e quantità del suono, ed alla relazione degli armonici suoni accessorj, cioè ai registri di Quinte e di Terze. Si scelgono le voci più distinte, non mettendone mai due della stessa quantità e qualità, e molto meno si raddoppino le medesime Quinte e Terze.

L'autore non ammette le Canne di facciata, locché [questo] viene generalmente disapprovato[6].

Riportiamo la descrizione di Mayr.

Specificazione de' Registri che si ritrovano nel nuovo organo
di S: Pietro in Monaco fabricato dal sig. Frosch
Dietro il sistema di semplificazione del sig. Ab. Vogler
[sulla sinistra]

L'organo contiene 74 voci suonanti, 5, tastature, ogn'una di 61. Tasto ed un <u>pedale libero</u> di 32. tasti, tre Bassi a 32. Piedi e 1818.canne. La forza completa si ottiene con 1174 canne.

Tutti i registri, segnati in rosso, appartengono ad una delle cinque tastature, que' segnati in nero spettano al Pedale. Ogni tastatura ha a due suoi lati un colore apposito, ed affine di poter riconoscere sull'istante li registri ad essa appartenenti, portano le teste de' registri/tiranti l'istesso colore.

Ogni qui notata iscrizione indica la qualità; p: esempio Principal; la quantità cioè: 16 piedi; la relazione armonica; p: es: c ed il tasto da cui commincia il registro per esempio C. Il seguente estratto ne darà una idea più chiara, Basso fondamentale 32. C [con due linee sotto] a C: qui commincia l'ottava doppia di 32 piedi dal tasto C nel pedale.

[sulla destra]

<u>Trombone</u> 12. <u>F</u> ad f; (anche nella proporzione di 32 p.) qui comincia soltanto al secondo f la continuazione della <u>Bombarda</u> 32. Piedi C [con due linee sotto] a C.

Dal tasto C cominciano anche li registri ordinarj del pedale, ed i registri dimezzati della tastatura del Basso; nella terza e 3 1/5 al tasto c restano li altri dodici primi tasti vuoti ecc. ecc.

Tutti i registri della tastatura del Soprano cominciano dal c e la qualità, la quantità, come pure la relazione armonica e [è] aggiunto all'esemplare. Appartenendo tutti i Registri del pedale e i registri della tastatura del Basso ad uno determinato registro della tastatura del Soprano;

(non havvi un basso isolato) né trovandosi nel cassone della tastatura, affine di distinguere quest'organo colla somma prontezza ne' tasti più profondi, alcuna canna più profonda se non che nella proporzione di 12. Piedi, sono li primissimi sostegni divisi tra la cassa del pedale e del manuale.

6 *Ibidem.*

A SINISTRA DEL SUONATORE	
SORTITA DEL VENTO	TREMOLANTE / BASSO DI VIOLONE 16 / BASSO FONDAMENTALE 32

V MAN.	FLAUTONE 8 / C a C	CONTRABASSO 12 / F a F
	BASSO DEL FLAUTO 8 / C a C	FLAUTONE 8 / C A C

IV MAN.	VIOLONCELLO 8 / C a C	CONTRABASSO 12 / F a F
	VIOLA DI GAMBA 8 / C a C	TEORBA 12 / F a F

III MAN.	CONTRAFAGOTTO 12 F a F	TROMBONE 12 F a F	CORNO BASETTO 8 C a C	CLARINETTO 4 C a C
	CONTRAFAGOTTO 12 F a F	CONTRAFAGOTTO 12 F a F	CORNO CURVO C a C	TROMBA C a C

II MAN.	PRINCIPALE 12 F a F	GRANDE NASSAT 8 C a F	TERZA 3 1/5 e a C	GRANDE CARILLON g e a C
	PRINCIPALE 12 PRINCIPALE 4 F a F / c a C	GRANDE NASSAT 8 C a F	CORNO CURVO C a C	CIMBALINO g [DUE LINEE] c [TRE LINEE] a C

I MAN.	PICCIOLO CARILLON	PICCIOL NASSAT 5 1/3 G a C	PRINCIPALE 8 C a C	PRINCIPALE 12 F a f
	TERZA 3 1/5 PRINCIPAL 2 e a C / c a C	PICCIOLO NASSAT 5 1/3 G a C	PRINCIPALE 8 C a C	PRINCIPALE 12 F a f

Per le cinque tastature vi sono quattro tiranti combinati, affine di unire
la seconda alla prima
la terza alla seconda
la quarta alla terza
la quinta alla quarta

A DESTRA DEL SUONATORE			
SERPENTONE 16 C sino a C	BOMBARDE 32 C [DUE LINEE] sino a C	GRANDE NASSAT 10 2/3 G a C	PRINCIPALE 16 C a C

V MAN.	FLAUTO ACUTO I c [DUE LINEE] a C	FLAUTO DOLCE 2 c a C	GAMBETTA 4 c a C	VIOLINI 2 c a C	IV MAN.
	FLAUTO PICCOLO c a c	FLAUTO TRAVERSO c a c	ALTO VIOLA 4 c a c	FLAGIOLET 2 c a C	
	CORNETTA I c [DUE LINEE] a C	CORNO INGLESE c a C			

CORNETTA I c [DUE LINEE] a C	CORNO INGLESE c a C	FAGOTTO C a C	DULCIANA c a C	III MAN.
CLARINO E ZINCA I c [DUE LINEE] a c	OBOE 2 c a c	FAGOTTO C a c	VOCE UMANA c a c	

GRANDE CARILLON g [DUE LINEE] e [DUE LINEE] a c	TERZA 1 3/5 e a c	QUINTA 2 2/3 g a C	PRINCIPALE c a c	II MAN.
CIMBALINO g [QUATTRO LINEE] c [CINQUE LINEE] a c	PRINCIPAL 1/4 c [QUATTRO LINEE] a c	GRANDE NASSAT 2 2/3 g a c	PRINCIPAL 1 c a c	
			Principale 4 c a C	

PRINCIPAL 8 c a C	PRINCIPAL 2 c a C	QUINTA 1 1/3 g a C	PICCIOL CARILLON g [TRE LINEE] e [QUATTRO LINEE] a c	I MAN.
PRINCIPALE 8 C a c	PRINCIPALE 2	QUINTA 1 1/3 g a C	PRINCIPAL 1/2 TERZA 4/5 c [TRE LINEE] a C e [DUE LINEE] a c	

Dal meccanismo indicato rilevasi pure, che eccettuato la prima e la quinta tastatura, le quali non possono essere unite, si possono unire a piacere le tre inferiori, le tre di mezzo, e le tre superiori. Volendo oltre questi dodici modi di trattare (cinque per una tastatura, quattro a due, e tre a tre) suonare 4 o 5. Tastature nel medesimo, verrebbero (se anche la quasi insormontabile intavolatura non vi fosse impedimento[7].

7 Il testo si interrompe perché la riga seguente è stata coperta da una striscia di carta. S. Mayr, Salone N. 9 6 4 8 / 64 239.

FRANCESCA BUONINCONTRI

IL PALIOTTO DELL'*ADORAZIONE DEI PASTORI* DALLA CHIESA DI SANTO SPIRITO IN BERGAMO

L'altorilievo proveniente dalla chiesa bergamasca di Santo Spirito, costituito allo stato attuale da due lastre affiancate, raffigura un'*Adorazione dei pastori*[1]: sulla lastra più integra [01] è protagonista il gruppo della *Adorazione del Bambino* con Giuseppe e Maria inginocchiati ai due lati del neonato e in sequenza il bue e l'asino accovacciati, tipici della tradizione iconografica; a questo soggetto si lega una seconda lastra sulla destra [02], purtroppo oggi frammentata in tre pezzi, raffigurante due *Pastori* partecipi dell'evento divino che si distaccano dallo sfondo di un paesaggio scabro punteggiato di animali – due coppie di ovini, un cane purtroppo mutilo del capo, un cervo accovacciato in lontananza [03]. L'ambiente rustico dell'episodio è sottolineato dai dettagli realistici rispettivamente della fiaschetta appesa e della zampogna sul terreno che compaiono alle due estremità della figurazione. E però il tono assorto della scena, assecondato dall'atteggiamento dimesso dei personaggi, si eleva con uno scarto prezioso nel prodigio dorato della raggiera fiammeggiante che avvolge la mandorla del Bambino sovrastato dalla luce divina in forma di stella protesa con un raggio fino alla testa dell'infante. La doratura impreziosiva quest'emblema della Grazia, così come le aureole di Giuseppe e di Maria che ne mostrano ancora oggi tracce vistose.

Secondo la tarda testimonianza del conte Paolo Vimercati Sozzi[2] che acquistò il pezzo nel gennaio 1853, il rilievo costituiva il paliotto del primitivo altare maggiore della chiesa bergamasca di Santo Spirito, ritrovato in occasione della rimozione dell'altare allora esistente in legno dorato e della sua sostituzione con un altare seicentesco proveniente dalla soppressa chiesa cittadina del Galgario. Purtroppo non è dato sapere quando nel presbiterio di Santo Spirito la fronte dell'altare fosse stata modificata a favore di un apparato in legno dorato, ma forse uno spunto ce lo suggerisce il carattere stesso della figurazione scolpita con accenti arcaizzanti.

1 Matteo Sanmicheli (Porlezza, 1474? – Saluzzo, *post* 1528) e bottega (attr.), *Adorazione dei pastori*, 1497 circa, Bergamo, Museo delle Storie. L'altorilievo, in marmo dolomitico ai silicati, si compone di due lastre, e misura complessivamente h. 57 x 332 x 15 cm.

2 Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali di Bergamo (d'ora in poi BCBg), MMB 80, *Lapidario annesso al Museo Sozzi in Bergamo di Paolo Vimercati Sozzi 1855-1883*, f. 53r, fig. 59; cfr. Silvia Caldarini Mazzucchelli, *Paolo Vimercati Sozzi (1801-1883): collezionista e antiquario*, "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo", IC, 1-2, 2004, p. 237 e fig. 74.

Negli anni a cavallo fra Quattro e Cinquecento nella zona del presbiterio sono documentati lavori di rinnovamento, finanziati per lo più dall'emergente famiglia Tasso molto legata a Santo Spirito, che preannunciano un programma ambizioso di rifabbrica della chiesa impostato dall'ordine dei Canonici lateranensi, subentrati ai Celestini dal 1476, in collaborazione con le famiglie dei residenti e parallelo al nuovo indirizzo spirituale impresso dai religiosi nella conduzione della comunità: nella primavera 1496 si registra la fornitura di un consistente quantitativo di mattoni e calcina, forse connesso a un intervento di rifacimento nella cappella maggiore che Giacomo Tasso, figlio di Alessandro, influente membro della famiglia allora responsabile del servizio postale dello Stato pontificio, avrebbe finanziato per un importo di circa 250 ducati d'oro, ma la documentazione al riguardo è vaga, salvo attestare un fattivo impegno di incarichi e di pagamenti fra il febbraio 1495 e il giugno 1496[3]; nel 1501 il priore del convento don Cipriano Querini e lo stesso Giacomo Tasso affidano ai due fratelli intagliatori Giovanni e Bernardo della Valle e al socio Paganino da Giussano la realizzazione di un nuovo coro ligneo, di severa impronta classica nel partito architettonico, dividendo a metà la spesa; nel 1508 il nipote ed erede Domenico Tasso commissiona ad Ambrogio Bergognone il polittico per l'altare maggiore con la *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e sugli Apostoli*, impreziosito da un'ancona in legno dorato eseguita tra il 1508 e il 1509 da Giovanni della Valle e Donato Prestinari; nel 1511 un altro esponente della famiglia, il vescovo di Parenzo Luigi Tasso, figlio di Agostino e Caterina, affida al maestro Donato Fantoni da Rosciano l'esecuzione del monumento sepolcrale dei genitori destinato alla cappella maggiore (nel 1858 trasferito nella cappella di famiglia, la quinta di sinistra, ma le tre statue sommitali della *Madonna col Bambino*, di *Santa Caterina* e di *Sant'Agostino* sono ora reimpiegate nel presbiterio come supporti della mensa liturgica rivolta ai fedeli); nel 1524 il presbiterio si arricchisce sul lato opposto anche del monumento funebre del vescovo Luigi Tasso, morto tragicamente e compianto dai fratelli Domenico e Andrea, oltreché dai Canonici (ora collocato in sagrestia).

3 ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, Fondo di Religione, Bergamo, Convento di S. Spirito, Lateranensi, Oggetti diversi, cart. 2939: Nota "Pro Domino Jacobo de Sandro spese fatte in la chiesa sive nella Capella grande" (dal 14 febbraio 1495 fino al 14 giugno 1496; in maggio 1496 si registra il quantitativo di 1000 mattoni e 10 moggia di calcina, e nel consuntivo pagamenti di 92 lire a Zuan Andrea bresciano, di 66 lire al maestro Bernardo di Bergamo, di 13 lire a un "depentore" non precisato). Per i successivi interventi cfr. ANDREINA FRANCO LOIRI LOCATELLI, *Le opere di Lorenzo Lotto nelle chiese della città: i contesti d'origine. La chiesa di Santo Spirito*, "La Rivista di Bergamo", 12-13, gennaio-giugno 1998, pp. 49-57; GIANMARIO PETRÒ, *Un capolavoro dell'architettura rinascimentale: il coro di S. Spirito*, "La Rivista di Bergamo", 26, aprile-giugno 2001, pp. 75-85; MARCO LORANDI, *Biografia di Donato Fantoni di Rosciano*, in Rossana Bossaglia (a cura di), *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza 1978, pp. 71-72 e la scheda dello stesso autore a pp. 173-175 n. 1.

Tutto questo nel presbiterio; e secondo un disegno unitario, a partire dal 1512 si darà avvio alla riforma rinascimentale dell'impianto trecentesco della chiesa sotto la direzione dell'architetto Pietro Isabello, con la costruzione della cappella Cassotti Mazzoleni in posizione centrale sul lato destro, la prima delle dieci cappelle, cinque per parte, che sarebbero state realizzate nell'arco di un cinquantennio. Tale impresa, sostenuta entusiasticamente dai facoltosi committenti della vicinia negli anni iniziali e, dopo la metà del secolo, prevalentemente dai Canonici lateranensi, si sarebbe conclusa nel 1561 con il completamento delle cappelle sul lato sinistro dell'edificio sacro, esemplate sulle corrispondenti cappelle del lato destro[4].

È dunque possibile che in questo clima di rinnovamento stilistico, il paliotto dell'*Adorazione dei pastori* non apparisse più in sintonia, per le inflessioni ancora vagamente gotiche nelle soluzioni formali, con l'ambizione dei committenti e dei confratelli di Santo Spirito di esibire un linguaggio aggiornato negli arredi delle cappelle, così da essere a un certo punto accantonato nel corso del rifacimento rinascimentale dell'interno della chiesa.

E in effetti il nostro paliotto costituisce – oltre alla piccola icona dipinta della *Madonna del Buon consiglio* (forse uscita dalla bottega "artigiana" di Giovanni Marinoni e dei figli, attivi a Desenzano al Serio alla fine del '400)[5], tuttora esistente sull'altare della terza cappella sinistra dedicata alla Beata Vergine – l'unico arredo scultoreo di fattura quattrocentesca rispetto al contesto ornamentale di pieno Cinquecento e di fasi successive della chiesa.

Questa constatazione fa sorgere addirittura il dubbio che anche il paliotto fosse destinato in origine all'altare della medesima cappella della Beata Vergine, che i documenti ci dicono essere stata costruita entro il 1497, prima della rifabbrica cinquecentesca, per accogliere l'immagine ritenuta miracolosa della *Madonna col Bambino* donata nel 1496 ai Canonici da un Andrea Rota abitante nella vicinia di S. Giovanni dell'Ospedale che la conservava per la devozione in famiglia. Padre Donato Calvi nelle *Effemeridi* riferisce che il 23 maggio 1496 l'immagine fu vista muovere gli occhi[6] e al prodigio accorse l'intera comunità cittadina, sicché l'icona sacra fu poi solennemente trasferita nella chiesa di Santo Spirito e divenne oggetto di grande devozione popolare (l'evento presenta analogie con la vicenda della costruzione del santuario

4 Angelo Meli, *Pietro Isabello detto Abano architetto della chiesa di Santo Spirito*, "Bergamo Arte", I, 1, marzo 1970, pp. 19-26. Fondamentale per la disamina delle fonti d'archivio Bruno Donizetti, *Le vicende costruttive della chiesa di S. Spirito nel primo Cinquecento a Bergamo*, tesi di laurea, relatore G. Calza, Politecnico di Milano, a.a. 1985-1986, 2 voll.

5 Sull'attività di Giovanni Marinoni (notizie dal 1456-1508) e della bottega operante soprattutto per i centri della Val Seriana, della Val Gandino e per il capoluogo è basilare lo studio di Chiara Paratico, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Azzano San Paolo 2008, in particolare le pp. 19-30.

6 Donato Calvi, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocese et territorio*, vol. 2, Milano 1676, p. 213.

di Santa Maria dei Miracoli a Brescia intrapreso nel 1488, originato da una immagine mariana affrescata sul muro esterno di una casa privata)[7].

La cappella, forse di dimensioni ridotte, fu però smantellata nel 1525 quando si decise il rifacimento del lato sinistro della chiesa, prendendo a modello la tipologia delle cappelle già edificate sul fianco destro.

Val la pena notare che la figurazione scolpita dell'*Adorazione* appare coerente con l'intitolazione della cappella e della chiesa intera perché associa il tema della maternità della Madonna alla funzione salvifica dello Spirito Santo allusa dalla stella raggiata, e la scelta allora attuata di privilegiare come soggetto della lastra l'umiltà dei pastori nel riconoscimento della natura divina del Bambino è presumibile richiamasse nei fedeli il precetto di povertà della regola di sant'Agostino a cui l'ordine dei Canonici si conformava, in sintonia anche col sentimento di austerità e di fervore devozionale diffuso dall'Osservanza agostiniana di Lombardia nella seconda metà del XV secolo.

In ogni caso, qualunque fosse la collocazione originaria del nostro rilievo, se sulla fronte dell'altare maggiore o nella cappella quattrocentesca della Beata Vergine, l'ipotesi che il costruttore di questa perduta cappella, Matteo Sanmicheli di Porlezza, documentato nelle fonti d'archivio, sia stato anche l'artefice del pezzo scultoreo, si appoggia – senza cadere in facili automatismi – su ragioni di stile e di opportunità e su una traccia suggerita dall'atto di pagamento del *magister* al termine dei lavori; e in effetti il radicamento della sua carriera successiva in Piemonte confermerà questa sua duplice competenza nel campo dell'architettura e della scultura.

La documentazione messa in luce dal rigoroso studio di Bruno Donizetti nella sua tesi di laurea sulle vicende costruttive della chiesa di Santo Spirito[8], ci informa che in data 29 dicembre 1497 il compenso "operis capelle noviter fabricatae ad honorem Beatae Virginis Mariae" da corrispondere al maestro Matteo Sanmicheli, oltre ai 120 ducati d'oro già pattuiti, fu accresciuto di altri 22 (a cui andava sottratta la cifra di 3 ducati per due quantitativi risultati superflui di "lapidum picarum" ossia di pietre tagliate), "pro laborerio facto per ipsum magistrum Mateum de pluri ultra pacta in dicta capela, et ad et ex eis qua fecit ultra dicta pacta in hodiernum diem", ossia per interventi eccedenti la somma pattuita per la costruzione della cappella che purtroppo non vengono precisati oltre la generica formula "pro integra et completa solutione et satisfacione dicte capele et contentorum in ea per ipsum magistrum Mateum factorum et positorum" (per il saldo completo della detta cappella e per gli elementi contenuti in essa eseguiti e posti dallo stesso maestro Matteo)[9].

7 L'impresa bresciana del santuario di Santa Maria dei Miracoli è ricostruita da Vito Zani, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca),* Roccafranca 2010, pp. 16-19.

8 B. Donizetti, *Le vicende costruttive...* cit., vol. 2 (*Documentazione*).

9 B. Donizetti, *Le vicende costruttive...* cit., vol. 1, pp. 42-49 e vol. 2 (*Documentazione*),

Nell'atto di nomina di Cabrino Vertova come arbitro di ogni controversia sui lavori, stipulato fra i Canonici e il maestro tredici giorni prima, il 17 dicembre 1497, il nostro viene indicato come "Mateus filius domini Bartolomei de Sancto Michaelle territorii de Pletio episcopati Mediolanensis"[10].

Si tratta del giovane figlio di Bartolomeo Sanmicheli, appartenente a una famiglia di lapicidi originaria della parrocchia di San Michele a Porlezza[11], centro situato all'estremità nord-orientale del lago di Lugano, nel territorio della Valsolda (che il documento del 1497 identifica con il riferimento al territorio di Plesio, località vicina, ma più spostata verso Menaggio e il lago di Como) e da lì trasferitasi verso il 1475 a Verona.

La famiglia Sanmicheli è nota per l'attività del più famoso cugino Michele architetto militare, nato a Verona fra il 1487 e il 1488, figlio di Giovanni, ossia del fratello di Bartolomeo, e celebrato dal Vasari nelle sue *Vite* che però non manca di fare un accenno anche a Matteo definendolo "eccellente architetto"[12].

Questi, stando dunque all'attestazione del 1497, risulta oriundo di Porlezza, ma non si conoscono con precisione le sue date di nascita e di morte. A Verona dovette comunque trascorrere la sua infanzia e adolescenza dato che, come riferisce lo storico R. Brenzoni (1960) nella ricostruzione della sua genealogia familiare, il padre Bartolomeo è lì censito nell'estimo del 1482 con un figlio Marco di circa 9 anni[13] (ma sorge il sospetto che la citazione di questo nome sia dovuta ad un errore di trascrizione, Marco anziché Matteo, poiché nelle genealogie della famiglia se ne perde ogni traccia e lo stesso Brenzoni la omette del tutto nello schema che egli fornisce al termine del suo contributo).

Il padre e lo zio alla data del 1482 dimoravano insieme nella contrada di San Benedetto nel centro di Verona ed entrambi sono attestati in momenti diversi fra le maestranze, molte di origine lombarda, attive nell'impresa cittadina della Loggia del Consiglio: Giovanni nel pubblico incanto del 30 maggio 1486 si era garantito l'assegnazione del "friso negro", la fascia scura dell'architrave sopra il loggiato della fronte, Bartolomeo è segnalato prima del 15 gennaio 1487 in un rendiconto di spese per "una colonna fornida con capitello"[14] e per alcune porzioni di cornici, consegnate in data non definita.

pp. 107-113.

10 B. Donizetti, *Le vicende costruttive...* cit., vol. 2 (*Documentazione*), pp. 103-106.

11 Cfr. Raffaello Brenzoni, *I Sanmicheli, maestri architetti e scultori del XV e XVI sec. oriundi di Porlezza di Valsolda*, "Arte Lombarda", V, 1, giugno 1960, pp. 56-65.

12 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, vol. 6, Firenze 1906, p. 345.

13 R. Brenzoni, *I Sanmicheli...* cit., p. 56; lo schema genealogico dei Sanmicheli conclude l'articolo a p. 65.

14 Raffaello Brenzoni, *La Loggia del Consiglio veronese nel suo quadro documentario*, "Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 116, 1957-1958, pp. 265-307, in part. pp. 274-275. Cfr. lo studio più aggiornato di Massimo Donisi, *La Loggia del Consiglio di Verona: una rilettura del cantiere attraverso la contabilità*, "Annuario storico

Se il figlioletto di 9 anni registrato nell'estimo veronese del 1482 fosse il nostro Matteo, egli dovrebbe essere nato intorno al 1474, anziché verso il 1480 come ipotizza Brenzoni (1960), il che può rendere più ammissibile l'atto di pagamento del 1497 per la costruzione della nostra cappella in Santo Spirito: il compenso sarebbe stato corrisposto a un *magister* ormai ventiquattrenne, dunque pienamente autonomo sul piano professionale.

Del resto prima di giungere a Bergamo, nel 1493 egli risulta attivo a Brescia con altri conterranei nella prestigiosa impresa di decorazione all'antica della facciata del santuario di Santa Maria dei Miracoli, impresa avviata nel 1488 attorno all'immagine di una *Madonna* miracolosa, che apre la feconda stagione rinascimentale in città, in concomitanza con l'altrettanto prestigioso cantiere del Palazzo della Loggia.

In una serie superstite di polizze di pagamento settimanali egli è registrato entro un nutrito gruppo di scultori come "M.ro Mateo da proleza taya preda"[15] insieme ad altri tre tagliapietre di Porlezza e a un "M.ro iacobo intayador" sempre in posizione di preminenza, identificato secondo una recente proposta di Vito Zani (2010)[16] con il cugino Jacopo Sanmicheli scultore, figlio di Giovanni.

Sulla formazione di questo Matteo lapicida permane una situazione di incertezza fra gli studiosi, anche se l'ambito culturale di pertinenza è individuato, come è naturale, fra Lombardia e Veneto[17].

Matteo verosimilmente prese le mosse dalla bottega familiare e l'esperienza del padre e dello zio nel cantiere veronese della Loggia del Consiglio, l'impresa allora più aggiornata in città, entrata nella fase operativa dal 1482[18], dovette orientare le sue predilezioni più verso la scultura di decorazione che

della Valpolicella", 17, 2000-2001, pp. 45-98, in part. pp. 88-89.

15 Paolo Guerrini, *Il Santuario civico dei Miracoli*, in *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, vol. 1, Brescia 1930, pp. 187-218, in part. pp. 211-218 doc. 3. "M.ro iacobo intayador" è sempre citato al primo posto in 13 polizze del 1493, per il periodo di lavoro dal 26 marzo al 9 agosto, probabilmente per le decorazioni della facciata; "Mateo da proleza taya preda" è citato nelle polizze del 1493 per le giornate di lavoro rispettivamente a pp. 213 (14-18 maggio 1493), 215 (17-22 giugno), 216 (1-6 luglio), ma senza la precisazione della provenienza compare anche a pp. 214 (20-25 maggio), 215 (3-8 giugno), 217 (8-13 luglio), 217 (29 luglio-3 agosto), 218 (29 luglio-9 agosto). I suoi tre colleghi "taya preda da proleza" sono i maestri Andrea, Antonio, Baptista.

16 V. Zani, *Gasparo Cairano...* cit., pp. 92-96. La medesima documentazione del 1493 con le note di pagamento settimanali è pubblicata alle pp. 160-163. Una sintesi sulla scultura rinascimentale bresciana è anche in Vito Zani, *Maestri e cantieri nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, in Valerio Terraroli (a cura di), *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, Milano 2010, pp. 37-99.

17 Cfr. Antonella Perin, *Un contributo per Matteo Sanmicheli*, "Arte Lombarda", 128, fasc. 1, 2000, pp. 26-31, con bibliografia; Alessandra Guerrini, *Matteo Sanmicheli in Duomo e a Casale Monferrato*, in Attilio Castelli-Dionigi Roggero, *Il Duomo di Casale Monferrato*, Casale Monferrato 2001, pp. 145-159, con bibliografia.

18 Cfr. R. Brenzoni, *La Loggia...* cit., p. 271; M. Donisi, *La Loggia...* cit., p. 48.

di figura: le prove più convincenti della sua attività successiva appaiono continue rielaborazioni del ricco repertorio di candelabre, di girali vegetali, di scudi, di clipei, di nastri che la nutrita schiera di scalpellini veronesi o oriundi lombardi – in primo piano Angelo di Giovanni di Adraria, Domenico da Lugo, Matteo Mazzola Panteo – aveva intagliato sulle paraste e sugli stipiti della Loggia veronese nella fase del suo compimento (1485-1492).

Anche l'esperienza bresciana nel cantiere di Santa Maria dei Miracoli accanto al cugino Jacopo e al gruppo conterraneo di Porlezza[19] si tradusse nell'esibizione di motivi antichizzanti nell'apparato decorativo della facciata [04], qui particolarmente sofisticato e carico di erudizione, e nel contempo consentì al giovane artefice di assistere all'intenso rinnovamento della scultura architettonica nel capoluogo e di osservare da vicino l'opera di due aggiornati scultori di figura lombardi, allora esordienti a Brescia, il porlezzino Antonio della Porta detto Tamagnino, nipote di Giovan Antonio Amadeo, e l'energico Gasparo Cairano proveniente dal ducato milanese, che avevano appena concluso all'interno della chiesa dei Miracoli, le serie rispettivamente degli *Angeli* e degli *Apostoli* riservati all'ornamentazione scultorea della prima cupola (1489-1490).

Alla data del 1493, ossia dell'attestazione del Sanmicheli a Brescia, il Comune cittadino aveva anche intrapreso da un anno l'ambiziosa impresa della costruzione del nuovo palazzo della Loggia e il Cairano, ingaggiato per l'ornamentazione dei prospetti, consegnava i primi cinque busti del monumentale ciclo dei Cesari (1493-1503, 24 busti su 30), destinati ai pennacchi tra le arcate del portico affacciato sulla piazza[20]; due anni dopo, nel dicembre 1495 lo scultore "Jacobus de Verona", verosimilmente il cugino di Matteo, lo stesso capomastro nell'impresa dei Miracoli, iniziava a intagliare il primo dei quattro grandi capitelli sulla fronte principale della Loggia[21].

In questa situazione artistica stimolante il soggiorno a Brescia dell'officina familiare dei Sanmicheli deve essersi protratto oltre il termine della data 1500 ("MD") corrispondente alla conclusione dei decori sulla fronte del santuario dei Miracoli, che era iscritta in una piccola tavoletta collocata, in alto, fra il fregio dell'architrave e quello del cornicione, come riferiscono gli storici bresciani[22]; in effetti Bartolomeo, il padre di Matteo, sebbene non appaia mai documentato nei cantieri pubblici di Brescia, risulta residente nel capoluogo lombardo dal 1501 al 1503, come si ricava dall'incrocio di attestazioni anagrafiche veronesi e di un atto notarile bresciano[23], mentre appare plausibile per ragioni di stile che nel 1505 la bottega sanmicheliana abbia portato a compimento l'arca marmorea di *San Tiziano*, corredata di figure e

19 Cfr. V. Zani, *Gasparo Cairano...* cit., pp. 16-19, 92-97.
20 Ivi, pp. 20-24, 122 scheda 13.
21 Ivi, pp. 93-94 e nota 31.
22 Cfr. P. Guerrini, *Il Santuario...* cit., p. 197.
23 Cfr. V. Zani, *Gasparo Cairano...* cit., p. 93 nota 30.

impreziosita dalla profusione di dorature e di decorazioni classicheggianti, destinata alla chiesa bresciana dei Santi Cosma e Damiano[24].

È pertanto probabile che per assolvere all'incarico bergamasco concluso nel 1497, Matteo abbia solo momentaneamente lasciato la residenza bresciana sua e del padre (il cugino Jacopo doveva invece essere già ritornato a Verona in quell'anno). Il rientro a Brescia presumibilmente per riprendere i lavori nel cantiere della facciata di Santa Maria dei Miracoli, potrebbe essere collegato alla realizzazione della lastra con una *Adorazione dei pastori*, fiancheggiata dai simboli degli evangelisti *Marco* e *Giovanni* [05-06], inserita nel fregio superiore a sinistra del pronao, che presenta soluzioni sorprendentemente simili alla scena del paliotto bergamasco nella gestualità di Giuseppe e di Maria, nella tipologia dei loro volti, nelle fisionomie dei due pastori, nella conformazione dei musi dei due animali domestici sovrastanti il Bambino, ma che, rispetto alla prova bergamasca, ambienta l'episodio evangelico in una composizione più organica.

In posizione simmetrica, a destra del pronao, compare una scena a rilievo con il *Battesimo di Cristo* fra gli emblemi degli evangelisti *Matteo* e *Luca* che non sembra invece assegnabile alla stessa mano di Matteo.

Stupisce che nel contesto ornamentale così sofisticato della facciata dei Miracoli, in cui il nostro giovane esordiente potrebbe avere inizialmente cesellato i fregi meno complessi, come le delicate sequenze vegetali dell'arcata dietro il pronao, per poi affinare il suo linguaggio con squisite citazioni antiquarie in altre parti della facciata, la scenetta dell'*Adorazione* manifesti una qualità tanto modesta, denotando una impostazione genericamente naturalistica dipendente da modelli figurativi latamente foppeschi, forse mediati dalla scultura lignea più predisposta per la fruizione devozionale.

Ma tant'è; il nostro maestro anche nelle opere del successivo periodo piemontese, si riconfermerà più abile negli apparati decorativi che nella impostazione di scene figurate, e comunque farà prevalere una componente più squisitamente allegorica e intellettualistica rispetto all'approccio narrativo.

Se ci spostiamo più avanti, alla fase di maturazione della sua carriera artistica, dobbiamo dar merito ad Alessandro Baudi di Vesme[25] di aver individuato, in un lungo articolo del 1895, l'area di gravitazione e l'arco temporale della principale attività di Matteo nel Piemonte sud-orientale, fra i centri di Casale Monferrato – dove si trasferisce col padre (che lì muore nel 1512), ed è documentato fra il 1510 e il 1517 –, Saluzzo e Torino. In questa regione egli realizza soprattutto monumenti funerari – a Casale Monferrato i sepolcri dei vescovi Bernardino Gambera e Bernardino Tebaldeschi nel duomo, nonché di Benvenuto Sangiorgio dei conti di Biandrate nella chiesa di San

24 Ivi, pp. 95-96.

25 ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, "Archivio storico dell'arte", 1, 1895, pp. 274-321.

Domenico (oltre al sepolcro perduto della consorte del marchese di Monferrato Maria di Serbia, già nella chiesa di S. Francesco, sopravvissuto in due piccoli frammenti, forse collocabile fra il 1505 e il 1510[26]), a Saluzzo il sepolcro di Galeazzo Cavassa nella sala capitolare del convento domenicano di San Giovanni – che mantengono una struttura ancora quattrocentesca nella tipologia del sarcofago a parete col defunto giacente, e che si qualificano per la delicata profusione di girali vegetali e di motivi classicheggianti, quasi cesellati sulle superfici.

Grande finezza decorativa doveva caratterizzare anche l'impegno architettonico per cui fu chiamato a Torino: qui nell'aprile 1523 egli ricevette l'incarico della costruzione della cappella del Santissimo Corpo di Cristo presso la chiesa di San Silvestro, ma solo nell'ottobre 1528 ne fornì il progetto, pervenuto a noi nei due disegni della pianta e dell'alzato, riprodotti dal Vesme[27]. Questa è la sua ultima opera documentata, andata purtroppo distrutta nel 1607, e che, come mostra il bel disegno della fronte (Torino, Musei Civici), appare ispirata, nell'arioso ritmo delle arcate e nella delicata grafia a racemi vegetali degli ornati, più alle soluzioni da lui osservate in gioventù nella Loggia veronese che al sovrabbondante gusto antiquario bresciano.

Ma torniamo al capitolo lombardo della sua attività: a Bergamo avrà sicuramente offerto uno stimolo all'affinamento della sua cultura classicistica il contatto con la sensibilissima reinterpretazione dell'antico proposta dall'Amadeo nell'*horror vacui* decorativo della fronte della cappella Colleoni (1472-1476), ma un'esperienza altrettanto formativa per Matteo all'aprirsi del nuovo secolo, deve essere stata la partecipazione, documentata nel 1503, fra i lapicidi attivi nella facciata della Certosa di Pavia, presumibilmente alla realizzazione del portale progettato da Benedetto Briosco (1501-1506). A Pavia è registrato un suo successivo contatto nell'aprile 1513, a cavallo del suo soggiorno nel Monferrato, ma non è chiaro con quale ruolo[28].

L'esperienza pavese e nella fattispecie la meditazione sui rilievi del Briosco nel portale della Certosa e sulle tornite figure di Gian Cristoforo Romano e dello stesso Briosco sulle facce e sul coronamento del mausoleo di Gian Galeazzo Visconti (1492-1497) nel transetto destro, fornirono verosimilmente un impulso per la maturazione dello stile di Matteo nella direzione di un classicismo più sostenuto, come mostra con piena evidenza la più tarda lastra funebre del milanese Lancillotto Pusterla [07], medico del marchese di Casale Monferrato Guglielmo IX, murata nel transetto destro della chiesa domenicana di San Marco a Milano (1517)[29].

Questo *excursus* nella sua matura attività che, per quanto sappiamo,

26 Cfr. A. Guerrini, *Matteo Sanmicheli...* cit., p. 146.
27 A. Baudi Di Vesme, *Matteo Sanmicheli...* cit., pp. 282-283.
28 A. Perin, *Un contributo...* cit., pp. 27, 30 nota 16.
29 Ivi, p. 27 fig. 1.

non oltrepassa il 1528, consente di valutare, se guardiamo a ritroso, come la *Adorazione dei pastori* di Santo Spirito costituisca per il giovane Sanmicheli, dopo il debutto bresciano, una prova ancora di esordio sul versante figurativo, non esente perfino da qualche impaccio, e adotti un linguaggio di transizione con accenti di esile grazia.

Indubbiamente semplificata è l'impostazione paratattica della scena con ampie pause fra le figure nitidamente stagliate sul piano di fondo uniforme; la mandorla raggiata che circonda il Bambino appare una concessione al gusto tardo-gotico non solo nel compiacimento preziosistico della raggiera ondulata, ma anche nel ribaltamento della sua sagoma verso lo spettatore, che richiama le soluzioni astraenti di certe miniature lombarde fra Tre e Quattrocento o le atmosfere rarefatte di varie *Natività* di inizio secolo, per esempio quelle di Lorenzo Monaco o di Gentile da Fabriano.

Altrettanto stilizzata è la formula del mantello della Madonna che include in un elegante occhiello il suo corpo e si addensa in pieghe segmentate ai suoi piedi.

Panneggi spezzati il Sanmicheli aveva potuto verificarli a Brescia nelle forme vigorose degli *Apostoli* del Cairano ai Miracoli e forse nel rilievo di discussa autografia della *Adorazione del Bambino* (c. 1495-1500) dello smembrato sepolcro di Aloisio Caprioli (1492) [08], ora paliotto d'altare nella chiesa di San Francesco, influenzato dai modi nervosi dell'Amadeo[30], ma soprattutto a Bergamo il nostro aveva certamente osservato le forme angolose dello scultore pavese nei rilievi della cappella Colleoni e appunto le figure del paliotto bergamasco rivelano qualche sentore di tale asprezza, senza però manifestare la stessa tensione formale.

E tuttavia il fare del Sanmicheli non trae alcun suggerimento compositivo dal rilievo della *Natività* [09] scolpito sempre dall'Amadeo sulla fronte del sarcofago superiore inserito nel monumento funebre del condottiero[31]:

30 La paternità del rilievo è contesa fra l'Amadeo, il Tamagnino, il Cairano; cfr. la veloce disamina delle posizioni critiche in Elisabetta Fadda, *Antonio della Porta detto Tamagnino. L'attività bresciana*, "Arte Lombarda", 120, fasc. 2, 1997, pp. 37-44, in part. pp. 41-42 (l'autrice propende per un'attribuzione al Tamagnino); più recentemente Vito Zani, *Due commiati bresciani e un falso avvistamento a Salò per il Tamagnino*, in Beatrice Bentivoglio-Ravasio (a cura di), *La Certosa di Pavia e il suo museo*, atti del convegno, Milano 2008, pp. 159-179, in part. p. 176 nota 21 (attribuzione a Cairano a metà degli anni 1490); ancora V. Zani, *Gasparo Cairano...* cit., pp. 117-119 scheda 6, in cui riassume la discussione critica. Recentemente è stata avanzata una proposta di attribuzione al lapicida Filippo Grassi da Milano da Giuseppe Merlo, *Novità documentarie sull'attività di Filippo de Grassi «picapreda»*, "Arte Lombarda", 178, fasc. 3, 2016, pp. 62-68, proposta contestata da Vito Zani, *Un'ipotesi sulla pala d'altare rinascimentale della cappella Caprioli in S. Giorgio a Brescia*, "Antiqua" nuova serie, 2020, consultabile nel sito https://www.antiquanuovaserie.it/ unipotesi-sulla-pala-daltare-rinascimentale-della-cappella-caprioli-in-s-giorgio-a-brescia/ (ultima consultazione dicembre 2023); lo Zani riafferma l'attribuzione del rilievo a Gasparo Cairano.

31 Cfr. Flora Berizzi, *La cappella Colleoni*, in Marco Albertario - Monica Ibsen

a differenza del maestro pavese che pure circonda il Bambino di un'aureola raggiata, ma imposta la scena con una complessa articolazione dei piani e con un registro narrativo assai ricercato, il nostro scultore evita scorci prospettici e propone spunti naturalistici – i lineamenti popolareschi e i corpi tozzi dei pastori, le loro braghe strappate sulle ginocchia (come nella *Natività* del Mantegna al Metropolitan di New York, 1451), le umili suppellettili – senza preoccuparsi di comporre i personaggi e la spazialità dell'episodio in una visione organica. Anzi, specialmente nel rilievo raffigurante i pastori, gli impacci si fanno evidenti nella sproporzione delle teste, nella disarmonia degli avambracci, nel modellato grossolano delle mani che in verità appaiono rozze in tutti i personaggi della figurazione, tanto da far ipotizzare l'intervento di un meno dotato aiuto di bottega. Nei volti ossuti e compatti dei protagonisti di questa seconda lastra e nella grossezza delle teste rispetto ai corpi sembra addirittura di sentire l'eco di certe sproporzioni visibili in alcuni rustici *Apostoli* (1489) della bottega del Cairano a Brescia [10], o considerando il retroterra veneto di Matteo, nelle modeste statue di *Antichi illustri* veronesi (o presunti tali) – *Vitruvio*, C*atullo*, *Plinio il Vecchio*, *Emilio Macro* e *Cornelio Nepote* – che nel 1492 furono collocate sulla sommità della fronte della Loggia del Consiglio veronese, opere del lapicida Alberto da Milano (c. 1426-notizie fino al 1492), ma in realtà originario di Campione[32]: certamente facevano parte del bagaglio visivo del giovane Matteo Sanmicheli all'epoca del trasferimento in terra lombarda, destinato ad essere superato nel successivo percorso di affinamento nella regione piemontese.

- Amalia Pacia (a cura di), *Pietro Bussolo scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, catalogo della mostra, Bergamo 2016, pp. 79-85, con bibliografia. Una riproduzione fotografica ravvicinata della *Natività* è in Sandro Angelini, *S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1959, p. 167.

32 M. Donisi, *La Loggia...* cit., pp. 71-72. Si veda anche il Catalogo generale dei beni culturali, Verona, Loggia del Consiglio (5 schede di statue): https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500406556; 0500406557; 0500406558; 0500406559; 0500406560 (ultima consultazione dicembre 2023).

↑ [01]
MATTEO SANMICHELI, ADORAZIONE DEL BAMBINO, PRIMA LASTRA, C. 1497 (© STUDIO DA RE – MUSEO DELLE STORIE DI BERGAMO).

↗ [02]
MATTEO SANMICHELI, I PASTORI IN ADORAZIONE E PAESAGGIO, SECONDA LASTRA, C. 1497 (© STUDIO DA RE – MUSEO DELLE STORIE DI BERGAMO).

→ [03]
MATTEO SANMICHELI, PAESAGGIO CON ANIMALI, FRAMMENTO DELLA SECONDA LASTRA, POI RICOMPOSTO, C. 1497 (© STUDIO DA RE – MUSEO DELLE STORIE DI BERGAMO)

04

05

06

[04]
BOTTEGA DEI SANMICHELI, SANTUARIO DI SANTA MARIA DEI MIRACOLI, BRESCIA, FACCIATA, 1488-C. 1500 (© WOLFGANG MORODER)

[05]
MATTEO SANMICHELI, ADORAZIONE DEI PASTORI FRA I SIMBOLI DEGLI EVANGELISTI MARCO E GIOVANNI, BRESCIA, SANTA MARIA DEI MIRACOLI, FACCIATA, DETTAGLIO DEL FREGIO SUPERIORE, ANTE 1500 (© WOLFGANG MORODER)

[06]
MATTEO SANMICHELI, ADORAZIONE DEI PASTORI, BRESCIA, SANTA MARIA DEI MIRACOLI, ANTE 1500 (© WOLFGANG MORODER)

← [07]
MATTEO SANMICHELI, LAPIDE FUNERARIA DI LANCILLOTTO PUSTERLA, MILANO, CHIESA DI SAN MARCO, 1517

↑ [08]
GASPARO CAIRANO (ATTR.), ADORAZIONE DEI PASTORI (ADORAZIONE CAPRIOLI), BRESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, ALTARE MAGGIORE, C. 1495-1500 (© "ANTIQUA", NUOVA SERIE)
→ [09]
GIOVANNI ANTONIO AMADEO, NATIVITÀ, BERGAMO, CAPPELLA COLLEONI, MONUMENTO FUNEBRE DI BARTOLOMEO COLLEONI, FRONTE DEL SARCOFAGO SUPERIORE, ENTRO 1476 (DA SANDRO ANGELINI, S. MARIA MAGGIORE IN BERGAMO, BERGAMO 1959)
→ [10]
GASPARO CAIRANO, APOSTOLO, BRESCIA, SANTA MARIA DEI MIRACOLI, PRIMA CUPOLA, 1489 (© SKIRA)

SARA
BONORA

GLI AFFRESCHI DI GIOVAN PAOLO CAVAGNA STRAPPATI DA PALAZZO FURIETTI CARRARA A PRESEZZO: ULTIMI STUDI E SCOPERTE

Le travagliate vicende riguardanti il patrimonio artistico di Presezzo, tra le quali spicca lo stato di abbandono e di oblio in cui versa la chiesa ex parrocchiale già adibita a supermercato e decorata da dipinti murali attribuiti nel 2017 a G. A. Orelli,[1] si arricchiscono di un nuovo capitolo, questa volta positivo, che consente di ricostruire almeno virtualmente lo splendore della decorazione pittorica realizzata da Giovan Paolo Cavagna a Palazzo Furietti Carrara.

Il ciclo di affreschi è databile verso la fine del nono decennio del Cinquecento e fu, purtroppo, oggetto di una vasta campagna di strappi effettuata dal restauratore Steffanoni tra il 1937 e il 1942 (forse già entro il 1939) per conto dei Carrara, a seguito dell'ultimo passaggio di proprietà del palazzo[2]. La maggior parte dei dipinti strappati fu acquistata da Tomaso Buzzi per la sua Scarzuola[3] mentre altri "frammenti" del complesso decorativo hanno evidentemente seguito un percorso diverso, forse determinato dal soggetto della raffigurazione.

Con la pubblicazione della monografia del 2003 a cura di E. De Pascale[4], è stato realizzato uno studio accurato della storia, dell'architettura e dei complessi decorativi del palazzo, ma a seguito del lavoro di discialbo eseguito in occasione dei restauri successivi, sono riaffiorate dal supporto murario nelle salette minori numerose testimonianze del tutto inedite di porzioni del ciclo pittorico non ancora esaminate e approfondite. A queste si aggiungono fortunati ritrovamenti degli affreschi strappati, che oggi offrono la possibilità di sovrapporre idealmente i dipinti alle loro stesse tracce di colore rimaste sulle pareti.

L'ultima "scoperta" riguarda un'opera pubblicata nel 1978 tra quelle

1 Sara Bonora, *Orelli, Camuzio e Caniana. Trilogia settecentesca a Presezzo*, "La Rivista di Bergamo", 91, luglio-settembre 2017, pp. 44-49.

2 Per la ricostruzione di tutte le vicende e gli approfondimenti riguardanti il ciclo si veda: Enrico De Pascale (a cura di), *Palazzo Furietti Carrara a Presezzo: la storia, l'arte, i progetti di recupero*, Presezzo 2003, in particolare pp. 27-65.

3 Importante ritrovamento di cui dà notizia Simone Facchinetti, *Giovan Paolo Cavagna*, Bergamo 2009, p. 10; Barbara Mazzoleni, *Palazzo Furietti Carrara. Gli affreschi strappati di Giovan Paolo Cavagna*, "L'Eco di Bergamo" 9 ottobre 2018, p. 44; si veda inoltre https://www.ecodibergamo.it/stories/eppen/cultura/arte/non-solo-in-citta-unisola-per-signori-piena-di-ville-palazzi-e-castelli-part_1405776_11/ (ultima consultazione 23.01.2024).

4 Si veda la nota 2.

degli artisti anonimi bergamaschi e segnalata già a Lugano[5], che è circolata tra le collezioni private e il mercato antiquario corredata da una successiva expertise, in cui Ugo Ruggeri la riconduceva giustamente alla mano del Cavagna [01]. Il dipinto strappato, esposto in occasione della fiera IFA Bergamo dal 13 al 22 gennaio 2023, è stato finalmente ricollegato da chi scrive alla sua provenienza originaria[6].

Nella descrizione delle decorazioni che ornavano le sale del palazzo dei Furietti a Presezzo il Tassi specifica: "sopra a ciascuna delle porte sono dipinti alcuni quadretti di divozione con cornici, che amovibili sembrano, ed ingannano l'occhio de' riguardanti"[7]. Ecco quindi ritrovato il primo di questi "quadretti di divozione", il cui eccellente stato di conservazione renderebbe auspicabili le opportune indagini strumentali, soprattutto in considerazione della totale assenza di tracce della tenda verde sul supporto murario da cui è stato effettuato lo strappo [02]. L'opera si trovava proprio al di sopra della porta che dalla saletta di Susanna conduce alla saletta di Giuditta, sul lato destro del portico, e raffigura una *Madonna con Gesù Bambino tra i Santi Francesco d'Assisi e Lorenzo*. La presenza del santo diacono, tra l'altro, riconduce alla figura del committente della decorazione pittorica del palazzo: Lorenzo Furietti, morto probabilmente nel 1606.

Nello strappo, cronologicamente collocabile nello stesso periodo in cui fu realizzato il ciclo cinquecentesco o negli anni immediatamente successivi, è ancora evidente la mano del Cavagna, ben riconoscibile dalla composizione, dalle fisionomie, dagli incarnati, dalla solida e monumentale plasticità delle figure e dall'impostazione iconografica della scena. Assolutamente cavagnesca, inoltre, è la vibrazione spirituale che sgorga dalla delicata e insieme intensa contemplazione dei due santi, intenti ad ammirare una malinconica Madonna che scioglie con gesto elegante e tenero il panneggio del Bambino benedicente. Gli atteggiamenti dei personaggi e le qualità ritrattistiche, in particolare nel San Francesco, confermano la mano e il linguaggio del maestro: il giovane San Lorenzo, con lo sguardo quasi attonito, è rapito dalla visione della scena sacra e socchiude le labbra forse per mormorare una preghiera, portandosi la mano al petto in un gesto accorato ed eloquente.

In questi due santi ritroviamo lo stesso linguaggio, lo stesso atteggiamento "confidenziale e umano" dei confratelli raffigurati in capolavori del Cavagna quali la pala con la Trinità e i Disciplini bianchi di Alzano o lo

5 Luisa Bardin Tognoli, Mariolina Olivari, *Artisti minori e anonimi*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, vol. 4, Bergamo 1978, p. 576.

6 Per la notizia del ritrovamento si veda: Matteo Dordi, *Dal Cavagna a Tallone e Ceriani. I maestri bergamaschi alla fiera*, "L'Eco di Bergamo", 20 gennaio 2023, p. 41, oltre all'inserzione a p. 16.

7 Francesco Maria Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, vol. 1, pp. 207-208.

stendardo di San Rocco[8].

L'affresco, che era racchiuso in una finta cornice dipinta come riportava già il Tassi, si sovrappone alla sottostante decorazione pittorica della parete ovest della stanza, come se una tela incorniciata fosse stata appesa in un secondo tempo al di sopra della porta, quasi a "sorvegliare" quel passaggio con una raffigurazione di soggetto sacro.

Con il restauro sono comparse nei fusi della stessa saletta pallide tracce di grottesche con figurette maschili e femminili, erme che incorniciano ovali angolari ornati da figure (simili a quelle di Palazzo Furietti Suardi a Bergamo), fauni e vari altri personaggi, la cui identificazione si rivela piuttosto difficoltosa a causa dello strappo [03]. Ma la scoperta di alcuni degli affreschi, ritrovati e fotografati alla Scarzuola di Tomaso Buzzi, ha permesso di ricostruire l'aspetto originario dei dipinti della stanza, dove il soggetto biblico di *Susanna e i vecchioni* al centro della volta era circondato da cartelle mistilinee contenenti decorazioni a grottesca raffiguranti divinità pagane: *Venere* sul fuso del lato sud, *Marte* su quello del lato nord, *Apollo* e *Diana* sul lato ovest, mentre sul lato est si trovavano *Mercurio* e *Giove* [04][9].

Dalla saletta di Susanna si accede all'attiguo vano quadrangolare collocato in corrispondenza dell'angolo nord-ovest del piano terra del palazzo, e anche in questo caso il nome della saletta deriva dal soggetto della volta: Giuditta, che tagliata la testa di Oloferne, si allontana dalla tenda del generale assiro con la sua ancella, alla quale porge la testa mozzata del nemico affinché la metta in un sacco.

Le pareti sono ornate da una decorazione simile a quella delle altre sale, composta da una successione di lesene corinzie scanalate che fiancheggiano specchiature rettangolari dipinte a imitazione di lastre marmoree.

Altre decorazioni a grottesca sono riaffiorate con gli ultimi restauri nei fusi della volta [05]: pallidi residui di affreschi strappati raffiguranti festoni angolari di frutta, cariatidi color ocra, putti alati, animali, sfingi con ali e creste dalla foggia fantasiosa, tempietti, figurette maschili e femminili tra le quali, anche grazie alle foto di alcuni strappi rintracciati alla Scarzuola, sono ben riconoscibili le personificazioni della *Fortezza* e della *Fede* sul lato ovest [06], della *Carità* sul lato nord, della *Giustizia* e della *Temperanza* sul lato est. Gustosi alcuni particolari attorno alle personificazioni principali, come le figurette maschili ai lati della *Carità* che, chinate, sembrano intente a imboccare le due sfingi alate sotto la figura centrale [07].

Anche da questo lato, sopra la porta che conduce alla saletta di Susanna, sono comparse le tracce di un dipinto strappato di tema sacro [08] raffigurante

8 Luisa Bandera, *Gian Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, vol. 4, Bergamo 1978, pp. 178, 185.

9 Ringrazio Livana Facheris, Renato Togni e Placido Bonacina per aver messo a disposizione le loro immagini degli affreschi strappati fotografati alla Scarzuola.

la *Madonna con Gesù Bambino tra due Santi martiri militari* (forse Fermo e Rustico, patroni della parrocchia di Presezzo, a cui Cavagna era molto devoto)[10]. Si tratta del secondo dei "quadretti di divozione" citati dal Tassi, purtroppo non rintracciato, sul quale risulta impossibile formulare considerazioni stilistiche e in cui le figure appaiono decisamente più esili rispetto a quelle del dipinto corrispondente nella sala di Susanna, recentemente ritrovato sul mercato antiquario. L'impostazione compositiva della scena, la disposizione e le posture dei personaggi ricalcano quelle riproposte in molte pale sacre dell'artista, ad esempio quella della chiesa di San Michele a Sabbio di Dalmine.

Quella stessa porta risulta quindi "sorvegliata" da entrambi i lati da due finte tele (letteralmente "appese" sopra la mostra che imita la pietra arenaria) dipinte a fresco con un soggetto sacro, in cui la Madonna ricompare due volte, collegandosi forse ai soggetti femminili dell'antico testamento che campeggiano al centro del soffitto affrescato, proposti come esempi di virtù e prefigurazioni della Vergine.

Se la scena raffigurante Susanna è infatti interpretabile come la celebrazione delle virtù della Castità e della Giustizia che trionfano sul vizio e sulla malvagità degli uomini, la stessa linea interpretativa si può adottare per l'affresco simmetrico della sala di Giuditta, eroina biblica vincitrice sull'oppressore del suo popolo: Oloferne, che aveva tentato di sedurla. Associata anch'essa alla Castità e alla Giustizia (una spada figura tra i suoi attributi), nonché alla Vergine Maria vincitrice sul demonio e sul peccato, Giuditta ben s'inserisce nel contesto di significati sottesi agli affreschi del pianterreno di Palazzo Furietti Carrara. Nell'immagine di Giuditta infatti si ripropone la vittoria della Virtù sul Vizio, il trionfo del Bene sul Male, temi che si legano strettamente sia alle vicende di Ercole dipinte nel salone, sia alla storia di Susanna, sia alle personificazioni delle *Virtù* rappresentate nella volta del portico e nei fusi della saletta.

Unico tra gli ambienti ornati da dipinti cinquecenteschi a essere ubicato in posizione defilata sul lato sinistro del portico, la sala di Apollo appare isolata e presenta alcune peculiarità rispetto alle altre salette, condizione che trova riscontro anche nel programma iconografico. Le decorazioni pittoriche di questo spazio si rivelano, peraltro, decisive nel far risaltare in tutta la loro evidenza i modelli di ispirazione del giovane Cavagna pittore profano.

La saletta, adibita a fine Settecento a sacrestia dell'adiacente cappella neoclassica e poi ad abitazione di privati, ha subito gravi manomissioni che hanno determinato la perdita di gran parte dei suoi affreschi. Tra gli strappi superstiti alla Scarzuola è stata, per ora, ritrovata una parte delle scene qui

10 Simone Facchinetti (a cura di), *Visioni, apparizioni, miracoli. La pittura di Giovan Paolo Cavagna e la "mostruosa meraviglia"*, catalogo della mostra, Bergamo 2018, p. 14.

raffigurate, mentre il resto della decorazione potrebbe essere perduto.

Fortunatamente, almeno per quanto riguarda il dipinto della volta, è rimasta la documentazione fotografica della situazione antecedente al 1942 (anno della lettera di Ines Steffanoni a Ciro Caversazzi con le immagini in bianco e nero degli affreschi già strappati)[11], dove Apollo appare sul carro del sole, trainato da quattro cavalli bianchi che attraversano diagonalmente il riquadro centrale [09]. Il Cavagna dipinse a olio lo stesso tema per un soffitto di Palazzo Medolago Albani, riprendendolo da un affresco di soggetto analogo realizzato dal Guarinoni in Palazzo Morando a Bergamo[12], dove Giovan Paolo aveva operato in qualità di aiuto[13]. È proprio a quel modello, e in particolare al salotto di Apollo, che l'artista si ispira in maniera nitida ed evidente, a conferma che ne aveva esperienza diretta.

A seguito delle operazioni di discialbo, anche in questa saletta sono riapparse nei fusi della volta alcune decorazioni che rimarcano, anche dal punto di vista iconografico, la peculiarità di questo ambiente: negli angoli compaiono infatti, anziché scudi ovali con figure o festoni come nelle altre sale, composizioni di strumenti musicali (trombe, viole, liuti e altri strumenti a corda) e le pareti sono scandite questa volta da semicolonne corinzie, mentre al centro dei fusi campeggiano riquadri con storie di Apollo, fiancheggiati da ampi cartigli a voluta ornati da erme femminili alate molto simili a quelli di Villa Gozzini a Gorlago [10]. Evanescenti tracce del terzo dei "quadretti di divozione" descritti dal Tassi riaffiorano, purtroppo totalmente illeggibili, al di sopra della porta d'ingresso.

Sulla parete ovest si presenta la scena in cui Apollo scortica Marsia [11] e sulla parete nord un episodio di difficile identificazione, il cui strappo non è stato finora rintracciato: una figura assisa su una sorta di trono è circondata da altri quattro personaggi mentre, ai piedi di una breve scalinata, si trova un soggetto inginocchiato e vestito di pelli di animali, verosimilmente un pastore [12]. È possibile ipotizzare che il riquadro rappresenti la contesa musicale tra Apollo e Pan: il dio caprino potrebbe identificarsi nella figura inginocchiata ai piedi dei gradini (ma è difficile, dato che la stessa presenta gambe umane), non si esclude, peraltro, che il personaggio inginocchiato possa essere lo stesso Marsia, in atto di lanciare la sua sciagurata sfida al dio di Delfi.

11 Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici Comunali di Bergamo, "Bergamo illustrata", fald. 23, tavv. 42-64.

12 Francesca Cortesi Bosco, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento*, vol. 4, Bergamo 1978, p. 109.

13 Enrico De Pascale, *Il rapporto con il Moroni e il problema della formazione* in Enrico De Pascale, Francesco Rossi (a cura di), *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo dopo Moroni*, catalogo della mostra, Bergamo 1998, pp. 18-19; S. Facchinetti, *Giovan Paolo Cavagna: nota biografica*, in E. De Pascale, F. Rossi (a cura di), *Giovan Paolo Cavagna...* cit., Bergamo 1998, p. 49.

Apollo sarebbe individuabile con ragionevole certezza nella figura centrale sul trono, circondata da un'irradiazione di luce e caratterizzata da un ricorrente drappeggio rosso[14], mentre le figure sui lati potrebbero essere altre divinità, o le muse chiamate a giudicare la gara con Marsia, oppure ancora il giudice della contesa musicale con Pan (il monte Tmolo, forse il curioso personaggio dal lungo abito scuro all'estrema destra) insieme a Re Mida (la figura inginocchiata, in procinto di subire la collera del dio, intuibile dal gesto perentorio di Apollo). Le figure a sinistra del trono presentano tratti femminili, e potrebbe trattarsi di Minerva e della Vittoria che incorona Apollo vincitore, come in una versione del tema nella camera di Ovidio a Palazzo Te tratta da un disegno di Giulio Romano, in cui Apollo e Pan si esibiscono davanti alla dea della sapienza.

Un ulteriore spunto è rintracciabile in un mosaico cipriota tardo-antico ritrovato nella casa romana di Aion a Paphos raffigurante il *Giudizio di Marsia*[15]: qui il dio di Delfi appare seduto, nell'atto di ordinare l'esecuzione del supplizio sul satiro che aveva osato sfidarlo in una disputa musicale dall'esito infausto.

Non disponendo, purtroppo, dell'immagine dello strappo, risulta piuttosto azzardato ipotizzare un'interpretazione della scena raffigurata, di cui restano solo tenui residui sul supporto murario ma, sia che si tratti della gara tra Apollo e Marsia, riproposta in due riquadri in sequenza, sia che si tratti di quella tra Apollo e Pan, ci troveremmo di fronte a contese musicali nate da un atto di presunzione e di sfida nei confronti del divino, e quindi destinate a essere severamente punite. La presenza della Vittoria, che incorona Apollo vincitore, e di Minerva (che aveva lanciato una maledizione contro chiunque avesse raccolto il flauto a doppia canna, l'aulòs che lei stessa aveva inventato e che fu raccolto proprio da Marsia), rafforzerebbe ulteriormente i legami tematici e iconografici tra i primi due episodi[16].

14 Ovidio nel libro XI, v. 165 delle Metamorfosi descrive la gara tra Apollo e Pan. Qui il dio del Sole ha una veste colorata di porpora tiria, mentre "di purpureo habito ornato" il dio ricompare ad esempio nella versione delle *Metamorfosi* di L. Dolce (Lodovico Dolce, *Le trasformationi*, Venezia 1553, p. 228), così come in molte altre; Lucio Apuleio, *L'apologia o La magia. Florida*, a cura di Giuseppe Augello, Torino 1984, pp. 432-437. Si veda anche http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/fonti-classiche/marsfc29/ (ultima consultazione 03.12.2023).

15 Ringrazio Enrico De Pascale per l'utile confronto e il prezioso spunto; si vedano anche le considerazioni riportate alla pagina https://www.danielemancini-archeologia.it/studi-sul-mosaico-della-casa-di-aion-a-paphos-cipro/ (ultima consultazione 03.12.2023)

16 Si vedano anche gli intrecci tra i due episodi in Gaio Giulio Igino, *Fabulae*, Jena 1872, pp. 19, 122; nei *Mitologiarum libri tres* di Fabio Planciade Fulgenzio (III, 9; http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/fonti-medievali/marsfm01/; ultima consultazione 03.12.2023); nei *Mitografi vaticani* (I, 90, 125; II, 15; II, 116; III, 7; http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/fonti-medievali/marsfm03/; ultima consultazione 03.12.2023); nel *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino* di Cristoforo Landino (Paradiso, I, 19-21), per il quale

Nella scena centrale della parete est compare Apollo che si vanta di aver ucciso Pitone con Cupido, deridendolo[17]. È possibile affermarlo con certezza in quanto lo strappo è stato ritrovato e fotografato alla Scarzuola, sebbene in condizioni di conservazione precarie: il piccolo ma potente dio dell'amore, indignato e offeso, si vendicherà colpendo prima Apollo con una freccia d'oro, capace di farlo innamorare alla follia, e poi Dafne con una freccia di piombo dall'effetto contrario, affinché lo respinga. La parete sud riporta infatti, in corretta sequenza cronologica, la narrazione del mito dell'amore impossibile tra Apollo e Dafne suscitato dalla feroce ira di Cupido, nel drammatico momento culminante in cui il dio innamorato riesce a raggiungere la ninfa che stava fuggendo terrorizzata dal suo amore. In quello stesso tragico istante, dalle braccia e dai piedi di Dafne stanno spuntando rami e radici: suo padre, il fiume Peneo, commosso dal grido della sua angoscia, la sta già trasformando in una pianta d'alloro, pianta che diverrà sacra ad Apollo e che da quel momento ornerà la lira e la chioma fluente del dio.

I temi delle decorazioni dell'ultima saletta confermano, quindi, che si tratta di un ambiente a sé stante, forse uno studiolo dedicato alla musica e alla lettura, ornato negli angoli da composizioni di strumenti musicali e, lungo i lati della volta, dagli episodi dei miti legati ad Apollo tratti dalle Metamorfosi di Ovidio, testo che circolava all'epoca in numerose versioni moralizzate.

In questo ambiente si snoda quindi una sequenza di contese, punizioni e vendette in cui è protagonista (ma anche vittima) il dio Apollo, che trionfa, comunque, al centro del soffitto sul suo carro sfolgorante di luce.

L'insieme dei significati e del programma iconografico complessivo si rivela coerente e in linea con quello già individuato dalla Cortesi Bosco per Palazzo Morando: i soggetti si ricollegano in maniera evidente a quelli del Palazzo di Bergamo alta, a confermare una derivazione diretta tra le due imprese decorative (probabilmente a circa un decennio di distanza). A Presezzo il giovane Cavagna ripropone, oltre ai colori cangianti di sapore manierista del Guarinoni[18], le figure di Apollo [13] e delle nove Muse [14-15], che si alternano al susseguirsi delle storie di Ercole nel salone d'onore, accompagnando l'ascesa sociale e la glorificazione finale del committente-eroe. Nel portico si ritrovano inoltre le personificazioni delle stagioni e soprattutto le *Virtù*, filo conduttore di tutto il sistema dei significati del ciclo pittorico

si veda Paolo Procaccioli (a cura di), *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, Roma 1999 e http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/fonti-rinascimentali/marsfr02/ (ultima consultazione 03.12.2023).

17 Per approfondimenti sul tema si veda: Francesca Domenica Neglia, *Il mito di Apollo e Pitone*, tesi di laurea, Università degli studi di Roma La Sapienza, a.a. 2014-2015, in particolare pp.110-112.

18 Ringrazio Valter Dadda della Fondazione Papa Giovanni XXIII e la Direttrice della Casa generalizia dell'Istituto delle Figlie di Sant'Angela Merici, per avermi gentilmente accolta e accompagnata a visitare il palazzo.

di Palazzo Furietti Carrara[19].

E ad Apollo è dedicata, anche a Presezzo, la decorazione di un'intera saletta: un ulteriore legame tra i due cicli pittorici, suggellato dalla scelta di episodi quasi del tutto sovrapponibili, che potrebbe scaturire anche dall'utilizzo di fonti letterarie analoghe.

Al ruolo fondamentale del tema delle Virtù si aggiunge quindi quello del dio di Delfi, un dio dalla doppia natura, poeta e torturatore insieme, in cui coesistono bellezza e crudeltà, ma che rappresenta l'intelletto, unica guida nel discernimento della Virtù dal Vizio[20].

Il ciclo pittorico di Palazzo Furietti Carrara si conferma, ancora una volta, una straordinaria testimonianza dell'opera di Giovan Paolo Cavagna decoratore profano, il cui programma iconografico si delinea in un mirabile intreccio di tematiche sacre e soggetti pagani, assolutamente esemplare per rappresentare il clima culturale e religioso dell'epoca, uno specchio fedele e potente del suo tempo, capace di far precipitare lo spettatore in un mondo di continui rimandi simbolici e allegorici tra gli antichi miti pagani e i contenuti sacri del cristianesimo.

La *Madonna con Gesù Bambino tra i santi Francesco d'Assisi e Lorenzo*, così come alcune delle figure dei fusi delle salette minori (al netto dei ritocchi seguiti al trauma dello strappo), si rivelano opere di notevole freschezza e qualità pittorica, e ci permettono di immaginare lo splendore originario delle decorazioni a fresco delle sale del palazzo, in cui le raffigurazioni, vivacemente policrome e sfavillanti di cangiantismi, lampeggiavano sul fondo bianco delle decorazioni a grottesca, alternando i temi sacri a quelli profani in una formidabile e meravigliosa coesistenza.

19 Per gli approfondimenti di carattere iconografico e il tema delle virtù a Palazzo Furietti si veda SARA BONORA, *Gli affreschi del portico, del salone d'onore e delle salette: un programma iconografico unitario* in E. DE PASCALE, *Palazzo Furietti Carrara...* cit., pp. 53-65.

20 F. CORTESI BOSCO, op. cit., p. 108.

↑ [01]
G.P. CAVAGNA, MADONNA CON GESÙ BAMBINO TRA I SANTI FRANCESCO D'ASSISI E LORENZO, AFFRESCO STRAPPATO DA PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI OPO S.R.L., SALÒ)

↗ [02]
G.P. CAVAGNA, MADONNA CON GESÙ BAMBINO TRA I SANTI FRANCESCO D'ASSISI E LORENZO, TRACCE DI AFFRESCO SUL SUPPORTO MURARIO DI PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

↗ [03]
G. P. CAVAGNA, TRACCE DELLA DECORAZIONE PITTORICA A FRESCO DELLA SALA DI SUSANNA A PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

→ [04]
RICOSTRUZIONE VIRTUALE DELLA DECORAZIONE PITTORICA DI G. P. CAVAGNA, SALA DI SUSANNA A PALAZZO FURIETTI-CARRARA (ELABORAZIONE GRAFICA A CURA DI SERSE PONTOGLIO E LIVANA FACHERIS, FOTO DI RICCARDO MOTTOLA E LIVANA FACHERIS)

06

07

↑ [05]
G.P. CAVAGNA, TRACCE DELLA DECORAZIONE PITTORICA A FRESCO DELLA SALA DI GIUDITTA A PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

[06]
G.P. CAVAGNA, FEDE, LA SCARZUOLA, MONTEGABBIONE (TR) (FOTO DI LIVANA FACHERIS)

[07]
G. P. CAVAGNA, CARITÀ, TRACCE DI AFFRESCO SUL SUPPORTO MURARIO DI PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

[08]
G.P. CAVAGNA, MADONNA CON GESÙ BAMBINO TRA DUE SANTI MARTIRI MILITARI, TRACCE DI AFFRESCO SUL SUPPORTO MURARIO DI PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

[09]
G.P. CAVAGNA, APOLLO SUL CARRO DEL SOLE, GIÀ PALAZZO FURIETTI-CARRARA, SALA DI APOLLO (FOTO SCATTATA TRA IL 1937 E IL 1942)

08

09

↑ [10]
G.P. CAVAGNA, TRACCE DELLA DECORAZIONE PITTORICA A FRESCO DELLA SALA DI APOLLO A PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

← [11]
RICOSTRUZIONE VIRTUALE DELLA DECORAZIONE PITTORICA DI G. P. CAVAGNA, SALA DI APOLLO A PALAZZO FURIETTI-CARRARA (ELABORAZIONE GRAFICA A CURA DI SERSE PONTOGLIO, FOTO DI RICCARDO MOTTOLA E LIVANA FACHERIS)

↙ [12]
G.P. CAVAGNA, *GIUDIZIO DI MARSIA (?)*, TRACCE DI AFFRESCO SUL SUPPORTO MURARIO DI PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

↑ [13]
G. P. CAVAGNA, APOLLO MUSAGETE, LA SCARZUOLA, MONTEGABBIONE (TR) (FOTO DI PLACIDO BONACINA)

↗ [14]
G. P. CAVAGNA, MUSA (TERSICORE?), TRACCE DI AFFRESCO SUL SUPPORTO MURARIO DI PALAZZO FURIETTI-CARRARA (FOTO DI RICCARDO MOTTOLA)

→ [15]
G. P. CAVAGNA, MUSA (TERSICORE?), LA SCARZUOLA, MONTEGABBIONE (TR) (FOTO DI LIVANA FACHERIS)

MARCO
BOMBARDIERI

VILLE, PALAZZI E OPERE D'ARTE: LE DELIZIE DI CENATE SOTTO

INTRODUZIONE

"Alla sinistra di chi dal colle d'Argon guarda verso oriente si distende grazioso su dolce pendio, bello di vigne, Cenate San Martino [...]. In quel bel territorio, sparso di ville e di casolari, non tutti rustici, ove si alternano piccole valli dai freschi recessi, coronate dai pittoreschi vigneti dei Brugaletti, chi non vorrebbe avere la sua stanza?". Con queste parole nel suo *Da Bergamo a Trescore Balneario*[1] Giovanni Zambetti descrive brevemente il paese di Cenate Sotto, offrendo delle suggestioni che permettono di cogliere immediatamente l'amenità e la piacevolezza di questo piccolo centro collocato all'imbocco della Val Cavallina.

Dal passo di Zambetti si desume il carattere da sempre prevalentemente agricolo di Cenate Sotto, favorito dalla felice posizione geografica, con una parte pianeggiante e una porzione collinare con ottima esposizione alla luce del sole. Proprio in virtù di questo territorio congeniale all'attività agricola, sin dal Medioevo[2] erano presenti delle colture delicate come l'ulivo e la vite, rendendo quindi appetibile il possesso di appezzamenti di terra nella zona. Ripercorrendo la storia di Cenate Sotto, è interessante notare come diverse famiglie "foreste" investirono denaro per acquistare e mettere a coltivo delle terre a Cenate, costruendo edifici tanto ad uso agricolo che di piacere. La presenza di queste famiglie abbienti ebbe ripercussioni anche sul crearsi di un ricco e complesso patrimonio artistico che ancora oggi costituisce un vanto per la comunità cenatese.

La presente trattazione prenderà in considerazione i principali edifici "di delizia", costruiti o rimaneggiati tra il XV e il XVIII secolo, focalizzandosi in modo particolare sul ruolo di committenti che ricoprirono alcuni proprietari di queste ville.

VILLA BONDURI

Alle origini della possessione Bonduri

L'esempio più emblematico e documentato per comprendere la nascita e le trasformazioni di una villa di delizia, nonché le ripercussioni sul piano

1 Giovanni Zambetti, *Da Bergamo a Trescore Balneario*, Bergamo 1908.
2 Per un approfondimento circa l'importanza dell'attività agricola per la comunità cenatese nel Medioevo, nonché per altre informazioni che permettono di inquadrare politicamente e socialmente il territorio cfr. Andrea Zonca, *Cenate e Casco. Due comunità bergamasche nel Medioevo*, Cenate Sotto-Cenate Sopra 2005.

artistico della presenza della famiglia proprietaria sul territorio cenatese è certamente il caso di villa Bonduri [01], la cui storia è stata ricostruita dall'ultima proprietaria della villa stessa, Giovanna Capoferri Mosconi, ed esposta in una ricca pubblicazione[3] che costituisce uno dei punti di riferimento per la presente trattazione.

In seguito a un'approfondita analisi delle carte notarili conservate presso l'Archivio di Stato di Bergamo, la Capoferri ricostruisce le origini della Possessione di Cenate, risalendo fino al XIV secolo quando la famiglia Suardi deteneva il controllo dei territori di Trescore, Cenate e altri paesi all'imbocco della Val Cavallina. La studiosa prosegue chiarificando i vari passaggi di proprietà della Possessione che si sono succeduti nel XV, XVI e XVII secolo, giungendo fino all'acquisizione da parte della famiglia Bonduri di Gandino nel 1660, evento che segna l'inizio della fase della storia dell'edificio che interessa ai fini della nostra indagine[4].

1660: l'acquisizione a opera di Marcantonio Bonduri

Il 21 ottobre del 1660 Marcantonio Bonduri acquistò dagli eredi di Giò Batta Seradobati la Possessione di Cenate. Quella dei Bonduri, le cui origini si collocano a Peia e che si trasferì a Gandino nel XV secolo, fu una famiglia di imprenditori. Specializzati nella lavorazione dei panni di lana, i Bonduri videro la propria piena affermazione economica intorno alla metà del XVI secolo con la figura di Venturino Bonduri, trisavolo di Marcantonio. Forte di un'attività economica particolarmente florida esemplificata dalla dinamicità dell'omonima Ditta Marcantonio Bonduri[5], Marcantonio decise di investire una consistente somma di denaro per l'acquisizione della Possessione cenatese, consapevole del ruolo di fonte di approvvigionamento e di reddito delle nuove terre tanto durante la permanenza a Cenate, che mediante il trasferimento delle rese agricole a Gandino, come attestano le numerose ricevute dei trasportatori giunte sino a oggi.

A spingere Marcantonio nell'acquisto di questa Possessione fu sia la favorevole posizione geografica che fa delle colline di Cenate ai piedi del Misma una zona ridente e fertile, sia probabilmente la massiccia presenza in Cenate e dintorni di innumerevoli famiglie di estrazione gandinese, quali i Giovanelli, i Castelli, i Dal Negro, i Caccia. Non è da escludere che fu forse su indicazione di qualcuno di queste famiglie che Marcantonio si convinse ad investire in questo territorio accogliente e produttivo.

Già nei primi anni del possesso, il Bonduri si mise all'opera per far

3 GIOVANNA CAPOFERRI MOSCONI, *La casa da patron et da Massaro con il brolo nella terra di Cenate. Storia della settecentesca Villa Bonduri*, Cenate Sotto 2006.

4 Per una ricostruzione delle vicende storiche relative al periodo antecedente all'acquisizione della Possessione di Cenate a opera della famiglia Bonduri di Gandino cfr. G. CAPOFERRI MOSCONI, op. cit., pp. 18-77.

5 Per qualche informazione circa la Ditta Marcantonio Bonduri cfr. Ivi, pp. 81-83.

fruttare i beni terrieri e in quest'ottica di pieno sfruttamento delle nuove risorse acquisite rivestì un'importanza tutt'altro che secondaria l'opera di ammodernamento degli stabili sia d'uso padronale sia massarizio. È bene ricordare che la Possessione di Cenate non ospitava la dimora principale di Marcantonio, bensì era una proprietà vissuta solo nei mesi della vendemmia: alla luce di ciò e quindi all'impossibilità di sovrintendere e gestire la Possessione in modo costante, apparve sin da subito necessario individuare degli alleati in loco che potessero sorvegliare l'andamento della tenuta nei periodi di assenza dei proprietari. Fra le varie persone individuate, Marcantonio e il figlio Giovan Battista trovarono nella figura del parroco di Cenate Antonio Tiraboschi un ottimo consigliere, capace di operare nella giusta direzione al fine di una positiva resa della Possessione.

Col passare degli anni e con l'aumento del giro di affari della Ditta Marcantonio Bonduri, crebbe anche il desiderio di ingrandire la proprietà di Cenate mediante l'acquisto di altri terreni e di rimodellarla sulle base delle nuove esigenze della famiglia e della crescita della produzione agricola. Sono registrati dalle fonti d'archivio lavori intrapresi da Marcantonio nel 1683 e nel 1689 fu completato il muro di cinta del brolo. Nel frattempo, l'attenzione dei figli di Marcantonio nei confronti della proprietà di Cenate andava via via crescendo.

Il passaggio di proprietà a Giovan Battista Bonduri

Nel gennaio del 1690 Marcantonio morì e la direzione della casa passò al primogenito Lucrezio. Nel giro di un decennio, venne poi assunta da Giovan Battista, unico figlio maschio a essersi sposato, e da Francesco, residente a Verona e dunque maggiormente in contatto coi mercati europei.

Il 9 aprile del 1691 a Gandino venne celebrato il matrimonio tra Giovan Battista e Anna Olimpia Savi, figlia di ricchi mercanti gandinesi trasferitisi a Venezia. Sarebbe stata questa unione a sancire il futuro e la discendenza di questo ramo della famiglia. Nel 1697 Giovan Battista fu allietato dalla nascita di Maria Maddalena, destinata a essere l'unica erede di tutte le sostanze della famiglia, dal momento che il fratellino Marcantonio, unico altro figlio della coppia, morì in tenera età nel 1707.

Nel corso dell'ultimo decennio del Seicento ebbe anche modo di nascere e fortificarsi un rapporto di amicizia che si rivelò cruciale per le sorti della Possessione, vale a dire il legame citato poc'anzi tra Giovan Battista e il parroco don Antonio Tiraboschi, riccamente testimoniato dal ricco carteggio tra i due, conservatosi fino a oggi[6].

6 Il carteggio fra Giovan Battista Bonduri e don Antonio Tiraboschi fa parte del Fondo Bonduri, conservato presso l'Archivio di Stato di Bergamo.

Filippo Antonio Bonduri: la follia e un ex voto di prestigio

Nel corso degli anni novanta del XVII secolo la famiglia Bonduri fu messa duramente alla prova poiché dovette assistere impotente al rapido declino delle facoltà psichiche del dottor Filippo Antonio, fratello di Giovan Battista e Francesco, anch'egli residente a Verona. Il declino diventò presto di dominio pubblico e, per salvaguardare la reputazione della famiglia, i fratelli Bonduri decisero di trasferire Filippo Antonio nella proprietà di Cenate, lontano dagli sguardi indiscreti e maligni dei concittadini veronesi. Nonostante le cure, la malattia progredì inesorabilmente sino a mettere a repentaglio la propria vita e parrebbe anche quella di alcuni abitanti di Cenate.

Constatando la gravità del male di Filippo Antonio e la situazione difficile creatasi, nel 1696 si decise di trasferirlo a Gandino, dove venne accudito dalla sorella Cecilia, riuscendo a recuperare una parvenza di equilibrio che gli consentì di vivere dignitosamente il resto della vita.

Nel frattempo, impietosito dalle condizioni del congiunto e non constatando miglioramenti, il fratello Giuseppe, pure residente a Verona, fece un voto a sant'Antonio da Padova, affinché guarisse Filippo Antonio dal male. Questi purtroppo non guarì mai; tuttavia le sue condizioni migliorarono in seguito al trasferimento a Gandino dove alternava momenti di maggior lucidità a momenti di follia. In segno di riconoscenza per questo alleviamento delle sofferenze, i Bonduri arricchirono la parrocchiale di Cenate, paese di residenza del malato per un periodo, con due dipinti: un quadro raffigurante sant'Antonio – oggi disperso – e la grande pala di Sante Prunati, commissionata a Verona da Francesco Bonduri[7], importante e ricco collezionista di opere d'arte[8].

La pala per la parrocchiale di Cenate Sotto raffigura la *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* [04][9] e fu eseguita

7 La collezione di Francesco Bonduri era una delle più ricche della città e, stando alle fonti, vantava opere di Raffaello, Guido Reni, Domenico Fetti e Dosso Dossi, oltre che di esponenti della scuola veronese del tempo cfr. BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718; FRANCESCO ROSSI, *Collezioni e collezionisti d'arte a Bergamo all'epoca del conte Carrara*, in Rosanna Paccanelli - Maria Grazia Recanati - Francesco Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo 1999, pp. 47-48; ENRICO MARIA GUZZO, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in Bernard Aikema - Rosella Lauber - Max Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del Convegno internazionale di studi (Venezia 21-25 settembre 2003), Venezia 2003, pp. 287-320.

8 Una terza tela fu donata alla basilica di Gandino e si trova tuttora in loco. Si tratta di un'*Adorazione dei Magi*, autografa di Sante Prunati ed eseguita nello stesso periodo della pala cenatese. In merito all'*Adorazione dei Magi* di Gandino cfr. MARIOLINA OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. 4, Bergamo 1987, pp. 242-243.

9 Sante Prunati, *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova*, 1714-1717 circa, olio su tela, 320 x 174 cm, Cenate Sotto, chiesa parrocchiale di San Martino vescovo (inventario Parrocchiale 37). Cfr. M. OLIVARI, op. cit., pp. 237-238;

intorno al 1714-1717 da Sante Prunati, esponente di spicco del panorama pittorico veronese agli inizi del XVIII secolo e protagonista del rinnovamento in chiave neoveronesiana della pittura cittadina. La presenza nella tela di Antonio da Padova e Giovanni Battista è tutt'altro che casuale: se il primo fu invocato per ottenere la guarigione del malato, il secondo è il santo omonimo del proprietario della Possessione e quindi esponente di rappresentanza della famiglia Bonduri sul territorio. Originariamente collocata sull'altare laterale di destra intitolato a sant'Antonio da Padova, negli anni Venti del Novecento la pala fu rimossa in seguito al cambio di intitolazione della stesso al Sacro Cuore di Gesù e sostituita dall'*Apparizione del Sacro Cuore di Gesù a Margherita Alacoque* di Ponziano Loverini, datata 1923[10]. In seguito all'ampliamento della chiesa parrocchiale di Cenate attuato nei medesimi anni, l'opera di Prunati fu collocata sulla nuova porzione della parete laterale di sinistra, di fronte alla *Madonna col Bambino, san Martino e il povero e don Leone Cucchi*, celebre capolavoro di Giovan Battista Moroni del 1572 circa.

Il rapporto con don Antonio Tiraboschi e il cantiere della Possessione di Cenate

Il Settecento si aprì con una congiuntura economica generale che influì negativamente sul commercio dei prodotti tradizionali, tra i quali i panni di lana. Questo momento critico fu superato brillantemente dagli eredi di Marcantonio, versatili e abili mercanti quanto il padre. Nel frattempo le proprietà fondiarie della famiglia di Gandino s'accrebbero in modo considerevole: più specificatamente la Possessione di Cenate vide un significativo ampliamento grazie all'acquisizione dei terreni del conte Alessandro Lupi, proprietà ottenute dagli eredi grazie al fondamentale intervento di don Tiraboschi.

Leggendo con attenzione le carte d'archivio emerge un interessante profilo del rapporto di amicizia – che si potrebbe definire fraterna – tra Giovan Battista e don Tiraboschi. Fondato su una profonda stima e fiducia, il loro rapporto ebbe ripercussioni positive per la gestione delle attività di entrambi, tutti e due alle prese nei primi decenni del Settecento con cantieri particolarmente impegnativi: Giovan Battista stava operando una profonda opera di ristrutturazione e ricostruzione degli edifici della Possessione, mentre don Tiraboschi stava facendo riedificare la chiesa parrocchiale, abbattendo il precedente edificio rinascimentale.

Dal rapporto epistolare fra i due emerge che Giovan Battista affidò al parroco la conduzione dei lavori, invitandolo a sorvegliare il buon operato delle varie maestranze, e, in segno di riconoscenza, il Bonduri si impegnò a

Giovanna Capoferri Mosconi, Gabriele Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 2 (*Le chiese parrocchiali di San Martino e San Rocco*), Cenate Sotto 2011, p. 126.

10 Per i lavori di modifica e ampliamento della chiesa parrocchiale di Cenate Sotto compiuti nei primi decenni del Novecento cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, op. cit., pp. 32-40.

partecipare attivamente e in modo consistente alla ricostruzione della parrocchiale di San Martino.

Dunque, se don Tiraboschi si occupava di seguire il cantiere della dimora padronale, Francesco Bonduri si preoccupò del restyling degli interni, rifornendo la nuova casa dominicale di preziosi complementi di arredo, tra cui i letti in ferro battuto dorato e dei preziosi dipinti. Attento alle mode del tempo, Francesco non fece affrescare le pareti del salone al primo piano poiché il gusto del tempo preferiva sontuose quadrerie ad apparati ad affresco [02]. Fino alla fine degli anni Novanta del Novecento erano ancora presenti sulle due pareti maggiori due gigantesche tele con scene bibliche e un *Sacrificio di Isacco*, quest'ultimo riferito a Simone Brentana, opere che la Capoferri ricorda di aver visto ancora collocate prima dell'acquisto dell'edificio nell'ottobre del 2000 e oggi irreperibili[11]. A completamento dell'apparato decorativo del salone, in una lettera di Francesco Bonduri del 1715 si specifica che furono inviati, tra le altre cose, anche un *Davide* di Antonio Balestra e una *Susanna* di Sante Prunati, entrambi dispersi.

Nella Possessione di Cenate i fratelli Bonduri non erano alle prese solo con i lavori di risistemazione e ampliamento della dimora padronale, bensì erano impegnati anche nelle attività agricole. Nel secondo decennio del Settecento i Bonduri acquistarono ad esempio una porzione di bosco a Trescore, la cui legna sarebbe stata utilizzata per sopperire alla necessità costante di pali da impiegare per la costruzione di pergole, per l'impianto della vite novella e per la manutenzione di quella attiva. Stando a quanto riportato dalle fonti, i loro vitigni cenatesi producevano qualità d'uva pregiate francesi e tedesche, ma anche italiane come lo zibibbo e il moscato di Scanzo.

Gli ultimi anni della proprietà Bonduri e la cessione alla famiglia Mosconi

Nel 1715 Francesco morì e la Ditta Marcantonio Bonduri fu costretta a dichiarare fallimento. Fortunatamente Giovan Battista non dovette rispondere che in minima parte del fallimento del fratello dal momento che i debiti furono saldati attraverso la vendita della ricca e prestigiosa collezione d'arte di Verona. Con la scomparsa di Francesco, ha inizio l'inesorabile declino dell'attività sia manifatturiera che mercantile della famiglia, con ovvie ripercussioni anche per la Possessione.

Il 19 ottobre del 1718 venne a mancare Giovan Battista Bonduri, lasciando come erede della proprietà cenatese la figlia Maddalena che nel frattempo si era sposata con il conte Antonio Secco Suardo. Dopo la morte di Giovan Battista la Possessione di Cenate compare ancora nel carteggio dei Bonduri, anche se in modo sempre più sporadico. Quest'ultima fase della gestione Bonduri della Possessione non conosce significative trasformazioni, ma è

11 Comunicazione orale.

segnata da un'altra attività di fondamentale importanza per la memoria storica dell'edificio. Forse spinta dal marito che, in quanto nobile, era particolarmente interessato a tramandare ai posteri i fasti di famiglia, Maddalena decise di raccogliere tutta la documentazione disponibile relativa alla villa, con l'intento di ricostruire e tenere traccia degli anni gloriosi appena trascorsi che avevano permesso ai Bonduri di acquisire un ruolo di rilievo nel panorama locale. Furono dunque radunati le lettere e i documenti relativi alla risistemazione della casa, ai lavori agricoli e ai rapporti che i Bonduri intrattennero con i vari attori del territorio. Proprio grazie a tale operazione di recupero e conservazione di questi preziosi documenti è possibile oggi ricostruire i dettagli relativi ai lavori eseguiti dai Bonduri, così come le abitudini e svariati episodi di vita quotidiana della famiglia.

Nel 1742, con la morte di Maddalena, ultima erede del patrimonio ingente costruito da Marcantonio, terminava il legame della Possessione di Cenate con la famiglia Bonduri, durato più di ottant'anni. Nel 1746 i conti Leonino e Pietro Secco Suardo, figli di Maddalena, firmarono l'atto di vendita dei beni di Cenate al signor Giò Mosconi di Leffe, titolare di una fiorente ditta commerciale.

La famiglia Mosconi gestì la Possessione per circa cinquant'anni, senza tuttavia apportare nessuna trasformazione significativa. L'unico intervento venne attuato da uno dei figli di Giò, Antonio, sacerdote, che decise di trasformare la limonaia della villa in un piccolo oratorio, facendo eseguire degli stucchi di soggetto sacro, riemersi agli inizi del XXI secolo in seguito ai lavori di ristrutturazione della villa voluti dagli attuali proprietari dell'edificio. Nel corso del Novecento l'oratorio venne infatti dismesso e l'area absidale fu chiusa da un muro divisorio e trasformata in cucina, portando alla distruzione di gran parte degli apparti decorativi[12]. Proprio come accadde pochi decenni prima con la famiglia Bonduri, la fase di proprietà Mosconi terminò per mancanza di discendenza maschile dal momento che tutti i figli maschi di Francesco Mosconi, unico figlio di Giò ad aver avuto una prole, morirono senza aver raggiunto i vent'anni, lasciando come unica erede la figlia Caterina.

12 I pochi resti di stucchi riportati alla luce dalla famiglia Mosconi-Capoferri agli inizi degli anni Duemila sono tutto ciò che rimane degli apparati decorativi dell'oratorio. L'altare presentava anche una paletta – oggi dispersa – forse databile all'ultimo quarto del Settecento e ricordata nel verbale della visita pastorale del 1781, raffigurante "l'incontro di San Carlo Borromeo con San Filippo Neri". Con il recupero dell'oratorio e il restauro degli stucchi, gli attuali proprietari hanno collocato nello spazio della pala dispersa un *San Pietro* di Mario Donizetti, eseguito nel 2008. Cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1 (*Le chiese sussidiarie, le cappelle e le tribuline*), Cenate Sotto 2010, pp. 196-201.

Dalla proprietà Colleoni alla proprietà Uberti

Nel 1805, appena diciottenne, Caterina Mosconi si sposò con l'avvocato Giuseppe Colleoni e nel 1841 cedette tutta la Possessione di Cenate al figlio Antonio, concretizzando di fatto il passaggio di proprietà alla famiglia Colleoni.

Di professione avvocato, Antonio era appassionato di storia, tanto locale quanto internazionale. Era incuriosito in modo particolare dalle rivoluzioni, a partire da quella francese del 1789 fino ai moti rivoluzionari del 1830 e del 1848 e, non da ultimi, gli eventi che sconvolsero l'Italia negli anni dell'unificazione nazionale. A riprova di questi interessi si conserva ancora oggi la decorazione dello studio al piano terra a tema patriottico, eseguita da un modesto pittore rimasto anonimo [03].

Anche il successivo mutamento di proprietà avvenne tramite il matrimonio dell'ultima erede della famiglia proprietaria con una nuova famiglia. Agli inizi degli anni ottanta dell'Ottocento, Enrichetta Colleoni sposò Girolamo Uberti, dal quale ebbe un unico figlio, Vittore, che diventò proprietario della Possessione di Cenate nel 1908.

Vittore intervenne con significative modifiche che riguardarono per lo più l'aspetto esterno, vale a dire la facciata e il giardino. Secondo il gusto liberty del tempo, modificò gli intonaci delle facciate prospicienti il cortile verso nord, munendo la villa del nuovo colore giallo e di decori a graffito sotto la gronda e le finestre, che si conservano ancora oggi [01].

Villa Bonduri nel XXI secolo

La Possessione di Cenate giunse in condizioni più che buone fino alle soglie del XXI secolo, quando vari edifici annessi e collegati alla villa subirono pesanti modifiche e ricostruzioni e il brolo venne quasi completamente lottizzato ed edificato, distruggendo definitivamente l'armonia tra abitazione e giardino che si era conservata per sei secoli. Fortunatamente, nel 2000, la famiglia Mosconi-Capoferri acquistò dagli eredi di Vittore Uberti la villa della Possessione, restaurandola e salvandola da una pressoché sicura frammentazione in appartamenti.

VILLA CAPPONI AI FILISETTI

La cosiddetta villa Capponi è un edificio seicentesco fatto erigere da Angelo Capponi, mercante di pannilana originario di Vertova che a partire dalla metà del Seicento acquisì molte terre a destinazione agricola, per lo più site nella contrada cenatese dei Brugaletti. Proprio in quest'area fece erigere la propria dimora di campagna, dalla quale poteva gestire al meglio le possessioni agricole di recente acquisizione.

La casa padronale venne edificata intorno al 1680 circa e i periodi di residenza della famiglia Capponi a Cenate erano concomitanti con il momento del raccolto dei prodotti della terra e con quello della riscossione degli affitti.

Forse in aiuto delle anime della popolazione povera della contrada, relativamente lontana dalla chiesa parrocchiale, Angelo Capponi fece erigere una piccola chiesa accanto alla dimora padronale, creando l'accesso che si affaccia direttamente sulla strada, in modo che chiunque potesse accedervi. La chiesa, intitolata all'Immacolata Concezione, fu eretta tra il 1682 e il 1684, anno della sua benedizione, e presenta una semplice pianta ad aula unica con abside ombrellata[13].

La pala dell'*Immacolata Concezione e santi* di Antonio Cifrondi e un inedito cifrondiano

Certamente interessante è la vicenda della commissione della pala d'altare. In un primo momento fu collocata dalla famiglia Capponi una pala di ambito bergamasco[14] raffigurante l'*Immacolata Concezione fra santi*, realizzata da un modesto pittore locale.

Intorno al 1692 la vecchia pala fu sostituita con un'opera di analogo soggetto di Antonio Cifrondi [05][15], oggi conservata presso il Museo parrocchiale di Cenate Sotto e tornata a piena leggibilità dopo un lungo restauro conclusosi nel 2022 che ha rimosso le diffuse ridipinture e le vernici ossidate che ne ostacolavano la piena comprensione. Si tratta di un dipinto di gran pregio la cui esecuzione è molto probabilmente da far risalire a una commissione proprio della famiglia Capponi, che contattò l'artista clusonese che agli inizi dell'ultimo decennio del Seicento era presente sul territorio di Trescore-Cenate, eseguendo, tra le altre cose, gli affreschi della Casa del Prevosto di Trescore Balneario, datati 1691.

Custodito nel Museo parrocchiale e proveniente dalla chiesa dell'Immacolata Concezione ai Filisetti è anche un *San Benedetto* [06][16], autografo di

13 Per qualche accenno su Villa Capponi e informazioni circa la storia della chiesa e degli apparati decorativi che un tempo la decoravano cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1, cit., pp. 155-171.

14 Anonimo bergamasco, *Immacolata Concezione fra i santi Martino vescovo, un santo in abito rosso (Tommaso?), Francesco d'Assisi, Antonio da Padova e Pietro martire*, 1680 circa, olio su tela, 243 x 148 cm, Cenate Sotto, Casa parrocchiale (inventario Parrocchiale 437). Cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1, cit., p.161.

15 Antonio Cifrondi, *Immacolata Concezione fra i santi Giuseppe, Martino vescovo, Antonio da Padova, Pietro martire e Francesco d'Assisi*, 1691 circa, olio su tela, 242 x 147 cm, Cenate Sotto, Museo parrocchiale (inventario Parrocchiale 402). Cfr. M. Olivari, *Inediti bergamaschi*, "Osservatorio delle Arti", 2, 1989, pp. 63-64; G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1, cit., pp. 161-162 (con un'errata attribuzione a ignoto della seconda metà del XVII secolo); Marco Bombardieri, *Sugli esordi di Antonio Cifrondi a Cenate Sotto*, "La Rivista di Bergamo", 99, luglio-settembre 2019, pp. 37-38.

16 Antonio Cifrondi, *San Benedetto*, 1691 circa, olio su tela, 120 x 91 cm, Cenate Sotto, Museo parrocchiale (inventario Parrocchiale 422). Cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1, cit., p.162 (con un'errata attribuzione a ignoto della metà del XVII secolo). Il riferimento al pennello di Antonio Cifrondi è frutto di una

Antonio Cifrondi e databile al medesimo periodo, ancora conservato in quella che con tutta probabilità può essere la cornice originale. Ad oggi purtroppo non si hanno informazioni che permettano di chiarire se il *San Benedetto* sia stato eseguito per essere collocato sin da subito nella chiesa dei Filisetti oppure se sia stato realizzato per un committente privato – forse la stessa famiglia Capponi – e solo in un secondo momento depositato all'interno dell'edificio sacro per ornarne l'area absidale, secondo una pratica abbastanza comune che coinvolge le chiese sussidiarie. Data l'incertezza circa l'origine del dipinto e alla luce del soggetto e della raffinatezza della cornice, varrebbe prendere in considerazione una terza e ultima ipotesi secondo cui il *San Benedetto* sarebbe giunto ai Filisetti dal monastero di San Paolo d'Argon in seguito alla soppressione dello stesso in epoca napoleonica e alla conseguente dispersione dei ricchissimi arredi che ne ornavano gli ambienti. Se così fosse, il *San Benedetto* sarebbe di conseguenza estraneo al progetto decorativo dei Capponi.

Dall'Ottocento ad oggi

Nell'Ottocento la villa fu venduta dalla famiglia Capponi e fu convertita a uso masserizio. Nel corso degli ultimi due secoli sono stati numerosi i passaggi di proprietà e agli inizi degli anni Settanta del Novecento le opere collocate nella chiesa dell'Immacolata Concezione, di pertinenza della villa ma di proprietà della parrocchia di Cenate Sotto, furono trasferiti in canonica, per proteggerle dai numerosi furti che in quegli anni stavano depauperando le chiese sussidiarie del paese[17].

Dopo i numerosi passaggi di proprietà a cui si è fatto accenno poco sopra – nessuno dei quali peraltro favorì né valorizzò la dimora – la casa passò agli attuali proprietari che restaurarono la villa, riportandola alla originaria funzione di dimora padronale.

VILLA SOLDATI-AMBIVERI ALLE VENEZIANE

Un altro esempio di dimora di delizia eretta a Cenate Sotto è Villa Soldati-Ambiveri[18], adagiata sulla collina e in una posizione particolare che la protegge dall'aria fresca e frizzante che soffia dal monte Misma.

Verso la fine del Seicento la famiglia dei conti Soldati fece costruire la propria dimora padronale presso i possedimenti agricoli nell'area della cosiddetta contrada dei Mologni, successivamente rinominata "delle Veneziane".

comunicazione orale di Ciro Maddaluno.

17 Per un censimento delle opere rubate nelle chiese sussidiarie di Cenate Sotto nel corso del secondo Novecento cfr. G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 1, cit.

18 Per qualche cenno relativo alla storia della villa e dell'annessa chiesa di San Giovanni Battista cfr. Ivi, pp. 173-179.

Il nuovo curioso toponimo sembra dovuto al breve soggiorno presso tale villa della contessa Laura, discendente della famiglia veneta degli Zen, famiglia che vantava fra i propri antenati anche dei Dogi. Vedova del conte Antonio Soldati di Parma, donna Laura si trasferì presso i nipoti a Bergamo in seguito alla morte del marito e, durante un periodo di villeggiatura nella villa di Cenate, nel 1780 morì in seguito a una malattia.

Agli inizi del XVIII secolo la dimora venne dotata di una piccola chiesa intitolata a Giovanni Battista, un delizioso esempio di architettura settecentesca ben conservato, che conserva sull'altare una pala con *Sant'Anna, la Madonna col Bambino e san Giovannino*, di ambito bergamasco del primo Seicento, che evidenzia l'influenza esercitata da Giovan Paolo Cavagna sulla produzione pittorica locale[19].

Dopo essere stata disabitata per un periodo, nel 1825 la famiglia Soldati, al tempo residente a Parma, vendette la casa alla famiglia Ambiveri, possidenti e negozianti di Leffe. La dimora oggi funge ancora da casa di villeggiatura per gli eredi della famiglia Ambiveri-Bertorello.

CASTELLO LUPI

In questa disamina relativa alle dimore di delizia di Cenate Sotto non è possibile non prendere in considerazione anche il celebre Castello Lupi, che alla fine del Seicento subì modifiche tanto significative da trasformarlo – almeno in parte – in una villa di delizia a tutti gli effetti.

Cenni sull'evoluzione architettonica del Castello Lupi

Le vicende storico-architettoniche del castello sono assai complesse[20] e il primo nucleo costruttivo dovrebbe risalire al X o all'XI secolo, un periodo in cui si assistette a una vera e propria ondata di incastellamenti in gran parte del territorio dell'Italia centro-settentrionale.

A partire dal XIV secolo il castello risulta di proprietà della famiglia Suardi e nel ventennio 1420-1440, in seguito alle ribellioni dei Suardi contro Venezia, l'edificio venne pesantemente danneggiato. Nel 1441, a fronte della vittoria della Serenissima contro le truppe viscontee alle quali i Suardi erano alleati, il castello di Cenate venne confiscato e nel 1442 fu assegnato al condottiero Detesalvo Lupi.

Già nel Cinquecento il fortilizio iniziò a subire modifiche e trasformazioni volte a renderlo più idoneo e confortevole ai fini abitativi dei vari rami della

19 Benché abbia potuto visionare la pala dal vivo, è stata negata la riproduzione fotografica della stessa. Nel 2016 l'opera versava in condizioni di conservazione ottimali. È possibile intravedere il dipinto in una foto d'epoca pubblicata da Capoferri in ivi, p.176.

20 Per un'approfondita disamina delle vicende architettoniche del Castello Lupi e delle sue profonde trasformazioni nel corso dei secoli cfr. G. Medolago, *Il Castello di Cenate Sotto e la Famiglia Lupi*, Cenate Sotto 2003.

famiglia Lupi, portando a un progressivo prevalere della destinazione abitava a dispetto di quella difensiva, che scomparve completamente in seguito agli interventi del XVII secolo [07].

Alla fine del Seicento risale la grande impresa di decorazione pittorica del piano nobile e dello scalone d'ingresso dell'area nord del complesso architettonico, parte di una consistente risistemazione dell'edificio la cui destinazione residenziale si era ormai completamente affermata. Al fine di ingentilire ulteriormente questa nuova veste del castello, fu risistemato anche il ricco giardino collocato a ovest dell'edificio, impreziosito nel corso del Settecento con sculture in arenaria e pietra dura, fontane e scherzi d'acqua. Elemento distintivo del giardino restano però le "grotte", vale a dire dei porticati generatisi in seguito alla creazione di un terrapieno che domina la porzione centrale del giardino stesso. La conformazione che la villa – ormai era andato perso il carattere militare che induceva a considerarla castello – assunse in questi decenni non fu più sostanzialmente modificata, concretizzando così una separazione tra porzione nord e porzione sud, con vicende di proprietà e di trasformazioni indipendenti le une dalle altre.

Dopo vari passaggi di proprietà, la porzione nord del Castello Lupi, identificabile per l'appunto nella villa di delizia vera e propria, fu comprata dalla famiglia Albini nel 1916. Al momento dell'acquisto l'edificio versava in condizioni di decadenza e fu avviata una campagna di restauro esterno, affidata all'ingegner Luigi Angelini.

Nel 1997 la porzione nord del Castello fu acquistata dall'architetto Tullio Leggeri che avviò una radicale operazione di restauro che comportò l'attuale frammentazione dell'edificio in varie unità abitative.

Gli affreschi del piano nobile: ipotetiche tracce di un cantiere cifrondiano

Parte fondamentale della trasformazione in dimora di delizia del Castello Lupi fu l'esecuzione degli apparati decorativi. In occasione dei lavori di risistemazione della porzione nord si mise mano, tra le altre cose, alle sale principali dell'ala ovest del piano nobile, completamente affrescate e impreziosite da pregiati soffitti lignei dipinti giuntici in ottimo stato di conservazione. Fra gli ambienti che furono decorati in questa occasione, i più significativi sono il *Salone delle Virtù,* la *Sala delle donne bibliche* e la *Sala degli dei antichi*[21]. Luigi Angelini[22] scrive che questi affreschi furono eseguiti utilizzando i cartoni di Cifrondi, sicuramente presente sul territorio nel 1691. Tuttavia, le carenze stilistiche e certe ingenuità esecutive impediscono di

21 Ambito bergamasco su disegni di Antonio Cifrondi, *Salone delle Virtù*, *Sala delle donne bibliche, Sala degli dei antichi*, 1692 circa, affresco, Cenate Sotto, Castello Lupi, ala ovest della porzione nord.

22 Cfr. Luigi Angelini, *Dodici palazzi bergamaschi di Provincia*, Bergamo 1964, pp. 60-61.

riferire la stesura pittorica ad Antonio, facendo orientare l'attribuzione in direzione di maestranze locali, non sempre capaci di restituire fedelmente l'idea dell'artista[23].

Gli affreschi, pur nei loro innegabili limiti (in modo particolare la *Sala degli dei antichi*, di gran lunga la meno riuscita delle tre), dimostrano di essere aggiornati alla moda del Seicento, come appare evidente nella soluzione compositiva delle statue dorate che si pongono davanti a un paesaggio lontano, un'idea proposta in vari cantieri e che trova una delle sue più riuscite concretizzazioni nel celebre capolavoro di Gian Giacomo Barbelli eseguito nello scalone di Palazzo Moroni in Città Alta. In aggiunta a ciò appare tutt'altro che banale la scelta di raffigurare lo stemma dei Lupi scomposto e trasportato in vari pezzi da una serie di angioletti che volano all'altezza del fregio del salone.

Segno di un gusto e di una progettualità raffinata, e dunque poco compatibile con la bonarietà esecutiva, è la *Sala delle donne bibliche* [08], costruita facendo ricorso a una sapiente armonia cromatica giocata sul rosa antico, il celeste e il bianco e a una cura del tutto originale per alcuni dettagli, tra cui la presenza dei cartellini posti di tre quarti e annodati al soffitto da un delizioso nastro celeste.

Alla luce di quanto brevemente esposto, parrebbe difficile immaginare che maestranze locali con limitate capacità esecutive abbiamo saputo orchestrare un così raffinato e aggiornato programma iconografico, lasciando di conseguenza aperta la possibilità che la progettazione spetti a un pittore maturo e consapevole, potenzialmente identificabile proprio nello stesso Cifrondi citato dall'Angelini[24].

PALAZZO LUPI, OGGI CONVENTO DELLE SUORE DEL BAMBIN GESÙ

Il palazzo[25], dalla tipica pianta a ferro di cavallo, sorge su un terreno che faceva parte della sopracitata assegnazione a Detesalvo Lupi del 1442. Nonostante le pesanti manomissioni di cui si parlerà a breve, l'edificio conserva ancora al

23 Come in tanti altri cantieri seicenteschi, uno dei problemi che emerge con più evidenza è il livello qualitativo abbastanza mediocre delle maestranze attive nell'esecuzione degli apparati decorativi: questa situazione si palesa in modo particolare dopo la peste del 1630, che chiude la grande stagione del primo Seicento dominata dalla triade Cavagna-Salmeggia-Zucco. Per la questione della presenza in territorio bergamasco, nel corso del XVII secolo, di numerosi pittori tecnicamente deboli, frutto di un'incapacità della scuola locale di rigenerarsi dopo la morte di Cavagna, Salmeggia e Zucco cfr. Fernando Noris, *Regesti, notizie e memorie di Artisti minori*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, vol. 4, Bergamo 1984, pp. 709-719.

24 Per una disamina più articolata e maggior materiale iconografico cfr. G. Medolago, op, cit., pp. 86-91; M. Bombardieri, op. cit., pp. 39-41.

25 Per una breve ricostruzione delle vicende storiche di Palazzo Lupi e dei vari passaggi di proprietà cfr. G. Medolago, op. cit., pp. 173-176.

suo interno alcuni interessanti locali con volte a crociera e muniti di lunette, databili rispettivamente al XV e al XVII secolo, e due grandi camini, uno del XVII e uno del XVIII secolo, di cui il secondo è probabilmente di recupero.

Nel complesso il palazzo è il risultato della risistemazione avvenuta nella seconda metà del Seicento di strutture preesistenti databili dal XV secolo in poi. Fra le operazioni attuate in occasione del rifacimento seicentesco la decorazione ad affresco della facciata interna è certamente fra le più interessanti.

Stando alle fonti d'archivio, nell'Ottocento l'edifico era munito di brolo, secondo la moda del tempo, ed era di proprietà della famiglia Motta che ne usufruiva come casa di villeggiatura.

Dopo vari passaggi di proprietà, il palazzo fu acquistato da don Giovanni Battista Personeni, parroco di Cenate Sotto, che vi fece stabilire le suore della Carità del Bambin Gesù. Queste entrarono nel 1906 e avviarono delle operazioni di ampliamento e ricostruzione di molte parti dell'edificio, fra cui l'aggiunta della piccola chiesa progettata da Luigi Angelini, creando ciò che si può vedere ancora oggi.

Come nel caso di villa Bonduri, sfortunatamente anche il brolo di palazzo Lupi venne progressivamente smantellato. Una prima parte, piantata a orto e frutteto, venne occupata alla fine degli anni Cinquanta dalla scuola dell'infanzia gestita dalle suore stesse, mentre la restante parte, adibita a giardino del convento, venne completamente edificata nei primi anni del XXI secolo.

La decorazione ad affresco con *Uomini d'arme*

Come accennato poc'anzi, l'elemento più caratteristico del palazzo è la decorazione ad affresco della facciata interna che dà sul cortile [09]. Il ciclo raffigura una serie di *Uomini d'arme*, eseguiti a monocromo giallo. Inseriti nello spazio tra le finestre del primo piano vi sono sette personaggi che rappresentano le divise "militari" di varie aree geografiche: il tedesco è riconoscibile dall'aquila sopra l'elmo, il francese dalle piume del cappello che tiene in mano, il turco dalla mezzaluna che sovrasta il turbante e da quelle che ne impreziosiscono l'abito [10], lo spagnolo dallo stocco, l'italiano dal casco sul capo e dallo scudo tipico delle bande di ventura. La figura al centro con la corona e lo scettro potrebbe essere identificata in Luigi XIV, meglio noto come re Sole [11][26]. Al di sotto di Luigi XIV campeggia lo stemma della famiglia Lupi.

Le sette figure di *Uomini d'arme* sono intervallate da sei finestre, incorniciate con motivi architettonici a monocromo giallo e sormontate da busti maschili coronati d'alloro, forse identificabili in imperatori romani. Il registro superiore di finestrelle e i relativi motivi decorativi che le incorniciano non appartengono al rifacimento seicentesco ma furono realizzati fra il 1926

26 Spetta a Luigi Angelini l'identificazione dei singoli uomini d'arme del ciclo cfr. L. Angelini, op. cit., p. 54.

e il 1935, quando il corpo dell'edificio fu rialzato di un piano.

A completamento del ciclo, nel porticato sottostante vi sono affrescati sempre a monocromo giallo busti di uomini e donne coronati d'alloro, secondo il gusto all'antica.

Il carattere marcatamente bellico di questo programma decorativo è certamente da ricondurre al glorioso passato militare della famiglia Lupi, con evidente allusione a Detesalvo Lupi, il comandante generale della fanteria veneta al seguito di Bartolomeo Colleoni, grazie al quale la famiglia era entrata in possesso dei territori cenatesi.

Questo ciclo di affreschi fu oggetto di una breve trattazione nel terzo volume dedicato al Seicento della collana *I pittori bergamaschi*, dove Fernando Noris propone di attribuirlo "solo in via di prova [...] ai modi di Domenico Ghislandi, per la povertà di indizi esistenti"[27]. In questa sede non si può che confermare quanto ipotizzato da Noris nel 1985, ribadendo le tangenze stilistiche tra le pitture cenatesi e gli affreschi di Ghislandi di Palazzo Pellicioli ad Alzano Lombardo e del chiostro del Galgario a Bergamo. Sfortunatamente gli *Uomini d'arme* di palazzo Lupi hanno subito ridipinture nel corso dei secoli, fatto questo che ostacola una più sicura attribuzione al pennello del pittore bergamasco. Duole inoltre constatare che oggi il ciclo si presenta in condizioni di conservazione non ottimali, con evidenti problemi di sollevamento dell'intonaco, riscontrabili soprattutto nelle sette figure degli *Uomini d'arme*, più esposti agli agenti atmosferici dei mezzi busti all'antica del porticato, che restano in una posizione più riparata. L'ultimo intervento di restauro risale al 1991 e in questi ultimi trent'anni all'azione degli agenti atmosferici si è aggiunto un intervento incauto che ha causato la perdita di parte del podio della figura del *Turco* e di una porzione dell'apparato decorativo della finestra che sta alla sua sinistra.

LA PRESENZA DEI GIOVANELLI A CENATE SOTTO

Nel corso del Settecento anche la famiglia Giovanelli, nella persona della raffinata e arguta donna Giulia Calbo Giovanelli[28] visse per un breve periodo a Cenate Sotto. Gli anni di permanenza nel paese non sono ancora stati individuati con certezza, come non è del tutto chiaro dove si trovasse la sua dimora, forse identificabile con il cosiddetto Palazzo Martinelli, che sorge

27 Per il riferimento ai modi di Domenico Ghislandi cfr. F. Noris, *Domenico Ghislandi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. 3, Bergamo 1985, p. 297. Questa attribuzione a Domenico Ghislandi fu ripresa in Antonia Abbattista Finocchiaro, *Committenze della famiglia Tasso tra Sei e Settecento*, "Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo", 83, 2019-2020 (2021), pp. 216-217.

28 Per maggiori informazioni circa la figura di Giulia Calbo Giovanelli (1705 circa-ante 1785) cfr. Antonia Abbattista Finocchiaro, *Castel Morengo: crocevia di acqua e di storie*, Morengo 1999, p. 146.

nei pressi della chiesa parrocchiale. Purtroppo, quasi nulla si è conservato dell'antico aspetto del palazzo, riconvertito in condominio nel secolo scorso. Tra i pochi resti che si conservano vi sono delle tracce di affreschi architettonici in una stanza al piano terra, attribuiti tradizionalmente a Federico Ferrario e che furono probabilmente strappati durante dei lavori di ristrutturazione nel corso degli anni Settanta od Ottanta del secolo scorso. Oggi sono rimaste solo delle deboli tracce dell'apparato decorativo che ornava questo ambiente, attualmente adibito ad ufficio, del quale possiamo tuttavia avere un'idea dell'aspetto originario grazie a una fotografia scattata negli anni Venti del XX secolo, nella quale si può constatare la ricchezza della decorazione e il buono stato di conservazione. Tuttavia, sulla base delle povere tracce e della foto d'epoca, risulta ora difficile poter confermare o meno la tradizionale attribuzione a Federico Ferrario[29], per quanto non vi siano apparenti motivi per metterla in dubbio.

Attigua alla sala di cui sopra, ve n'è una seconda, anch'essa completamente affrescata con motivi architettonici, di esecuzione ottocentesca e in ottimo stato di conservazione, adibita oggi, come la precedente, a ufficio amministrativo.

Le tele Giovanelli della chiesa parrocchiale di San Martino vescovo

Al periodo di permanenza nel cenatese di donna Giulia andrebbe riferita la commissione di due grandi tele per il coro della chiesa parrocchiale di San Martino, raffiguranti *La prima messa di san Martino vescovo* [12][30] e *L'incontro tra san Martino e l'imperatore Valentiniano* [13][31] e recanti rispettivamente

29 Per l'attribuzione a Federico Ferrario di questi affreschi architettonici e per una foto anteriore al loro danneggiamento (o strappo?) cfr. LORENZO DENTELLA, *Curiosità storiche di Cenate*, Bergamo 1926, pp. 152-153; LUIGI ANGELINI, *Pareti volte e soffitti nel Settecento bergamasco,* Bergamo 1961, pp. 28-30.

30 Ambito veneto, *La prima messa di san Martino vescovo*, 1740 circa, olio su tela, 250 x 365 cm, Cenate Sotto, chiesa parrocchiale di San Martino vescovo (inventario Parrocchiale 126). Cfr. FRANCO RENZI PESENTI, *Giovanni Carobbio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, vol. 2, Bergamo 1989, p. 397 (smentendo l'attribuzione tradizionale a Giovanni Carobbio e assegnandolo a un pittore della Lombardia settentrionale ancora da individuare); G. CAPOFERRI MOSCONI, G. MEDOLAGO, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 2, cit., pp.118-119 (proponendo una generica attribuzione all'ambito lombardo della metà del Settecento, ma riportando sia l'ipotesi di Renzi Pesenti sopracitata sia – inspiegabilmente – anche la possibilità che possano essere di Carobbio, ipotesi già superata con l'intervento di Renzi Pesenti del 1989).

31 Ambito veneto, *L'incontro tra san Martino e l'imperatore Valentiniano*, 1740 circa, olio su tela, 250 x 300 cm, Cenate Sotto, chiesa parrocchiale di San Martino vescovo (inventario Parrocchiale 125). Cfr. G. CAPOFERRI MOSCONI, G. MEDOLAGO, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 2, cit., p. 119 (proponendo una generica attribuzione all'ambito lombardo della metà del Settecento, ma riportando – inspiegabilmente – anche la possibilità che possano essere di Carobbio, ipotesi già superata con l'intervento di Renzi Pesenti del 1989).

in basso a destra e in basso a sinistra lo stemma della famiglia Giovanelli.

La pratica di commissionare opere pubbliche nei paesi di residenza era assai comune per la famiglia Giovanelli, come dimostrano ad esempio i casi di Morengo[32] e di Luzzana, per limitarsi ad alcuni territori della bergamasca: si tratta di opere richieste a pittori veneti – e in modo particolare ai Guardi[33], celebre famiglia di artisti – e spesso copie di celebri dipinti lagunari, quasi a voler ribadire l'appartenenza dei Giovanelli al mondo della nobiltà veneziana. Le due tele cenatesi dovrebbero datarsi attorno al 1740 e vanno riferite a un generico ambito veneto, dovendosi escludere per motivi stilistici una paternità guardesca. È poi interessante constatare dei livelli qualitativi abbastanza eterogenei all'interno dei dipinti: ad esempio, ne *La prima messa di san Martino* ad alcune porzioni di grande intensità come la figura femminile o il vecchio in basso a sinistra, si contrappongono figure molto più deboli, come i chierici che partecipano alla celebrazione. La medesima disparità di livello qualitativo si riscontra anche ne *L'incontro tra san Martino e l'imperatore Valentiniano*. Questa particolarità va forse addebitata alla presenza di quattro mani attive nella realizzazione delle opere: forse il maestro, più esperto e sicuro e che ha ancora negli occhi certe soluzioni tardoseicentesche, e un allievo, pienamente instradato, seppur con una certa fragilità, nel mondo pittorico settecentesco. Le tele Giovanelli furono ad ogni modo eseguite in prossimità dei tre dipinti di Giovanni Carobbio che completano il ciclo delle *Storie di san Martino* del coro della chiesa parrocchiale e che vanno datati al 1740-1745[34]. La chiamata di Carobbio per l'esecuzione delle tre tele rimanenti è probabilmente un indizio della partenza di donna Giulia che, lasciando Cenate, dovette abbandonare anche il completamento del ciclo del coro. Altrimenti sarebbe inspiegabile l'interruzione di un progetto il cui obiettivo era, evidentemente, palesare la presenza e la munificenza della famiglia Giovanelli.

Alla luce di quanto esposto, sembra logico ipotizzare che il soggiorno cenatese di donna Giulia dovrebbe collocarsi attorno al quinto decennio del Settecento, in prossimità dell'esecuzione delle due tele Giovanelli e, comunque, non oltre la metà del secolo per i motivi sopra riportati.

32 Cfr. A. Abbattista Finocchiaro, *Castel Morengo...*, cit., pp. 131-133.

33 Per il ruolo dei Guardi di "pittori di famiglia" dei Giovanelli cfr. Filippo Pedrocco, Federico Montecuccoli degli Erri, *Antonio Guardi*, Milano 1992, pp. 14-33.

34 Si tratta delle tele *San Martino distrugge gli idoli pagani*, *San Martino incontra una principessa* e *La morte di san Martino*. Cfr. F. Renzi Pesenti, op. cit., p. 394; G. Capoferri Mosconi, G. Medolago, *Gli edifici sacri di Cenate Sotto*, vol. 2, cit., p. 126.

↑ [01]
VISTA ESTERNA DI VILLA BONDURI, CON LE DECORAZIONI A GRAFFITO DEL PERIODO LIBERTY
↗ [02]
SALONE DI VILLA BONDURI
→ [03]
DECORAZIONE CON BANDIERA FRANCESE DELLO STUDIO AL PIANO TERRA DI VILLA BONDURI
↘ [04]
SANTE PRUNATI, MADONNA COL BAMBINO FRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E ANTONIO DA PADOVA, 1714-1717 CIRCA, OLIO SU TELA, 320 X 174 CM, CENATE SOTTO, CHIESA PARROCCHIALE DI SAN MARTINO VESCOVO

← [05]
ANTONIO CIFRONDI, IMMACOLATA CONCEZIONE FRA I SANTI GIUSEPPE, MARTINO VESCOVO, ANTONIO DA PADOVA, PIETRO MARTIRE E FRANCESCO D'ASSISI, 1691 CIRCA, OLIO SU TELA, 242 X 147 CM, CENATE SOTTO, MUSEO PARROCCHIALE

↑ [06]
ANTONIO CIFRONDI, SAN BENEDETTO, 1691 CIRCA, OLIO SU TELA, 120 X 91 CM, CENATE SOTTO, MUSEO PARROCCHIALE

↖ [07]
FACCIATA ESTERNA DELLA PORZIONE NORD DEL CASTELLO LUPI, FRUTTO DEGLI INTERVENTI DI TRASFORMAZIONE COMPIUTI NEL XVII SECOLO PER CONVERTIRLA IN VILLA DI DELIZIA

← [08]
ANONIMO BERGAMASCO SU DISEGNI DI ANTONIO CIFRONDI, SALA DELLE DONNE BIBLICHE, 1692 CIRCA, AFFRESCO, CENATE SOTTO, CASTELLO LUPI, ALA OVEST DELLA PORZIONE NORD

← [09]
FACCIATA INTERNA DI PALAZZO LUPI, ORA CONVENTO DELLE SUORE DEL BAMBIN GESÙ, CON IL CICLO DEGLI *UOMINI D'ARME* ATTRIBUITO A DOMENICO GHISLANDI

↑ [10]
DOMENICO GHISLANDI (ATTRIBUITO A), *IL TURCO*, 1690 CIRCA, AFFRESCO, CENATE SOTTO, CONVENTO DELLE SUORE DEL BAMBIN GESÙ, GIÀ PALAZZO LUPI

↑ [11]
DOMENICO GHISLANDI (ATTRIBUITO A), *IL MONARCA FRANCESE*, 1690 CIRCA, AFFRESCO, CENATE SOTTO, CONVENTO DELLE SUORE DEL BAMBIN GESÙ, GIÀ PALAZZO LUPI

↑ [12]
AMBITO VENETO, LA PRIMA MESSA DI SAN MARTINO, 1740 CIRCA, OLIO SU TELA, 250 X 365 CM, CENATE SOTTO, CHIESA PARROCCHIALE DI SAN MARTINO VESCOVO

↓ [13]
AMBITO VENETO, L'INCONTRO TRA SAN MARTINO E L'IMPERATORE VALENTINIANO, 1740 CIRCA, OLIO SU TELA, 250 X 300 CM, CENATE SOTTO, CHIESA PARROCCHIALE DI SAN MARTINO VESCOVO

MONICA
RESMINI

ERNESTO PALENI PRODUTTORE DI PIETRE ARTIFICIALI E MARMI NELLA BERGAMO DI INIZIO NOVECENTO

Il manuale del capomastro assistente di Carlo Levi del 1924 spiegava che la pietra artificiale è costituita da un composto di cemento, sabbia e graniglia della pietra che si intendeva imitare[1]. Sulle caratteristiche di questo materiale, la rivista "Il cemento" del 1908 informava che:

> la pietra artificiale a base di cemento presenta in confronto colle altre pietre artificiali grandi vantaggi nelle applicazioni costruttive, e riesce sovente a sostituire in modo perfetto le stesse pietre naturali con grande economia della costruzione. Una delle cause principali cui è dovuta la convenienza delle pietre artificiali, è quella della facilità di foggiarle e modellarle come si vuole con pochissima spesa. A questa va unito poi il fatto importantissimo che le pietre artificiali cementizie resistono molto bene all'azione atmosferica, superando in questo tante volte le stesse pietre naturali[2].

Quindi la preparazione della pietra artificiale doveva necessariamente impiegare il cemento, e le malte che si ottenevano potevano essere pigmentate a piacere con colori in polvere in base alla cromia della pietra che si voleva riprodurre[3].

Il vantaggio che veniva sottolineato nell'articolo della rivista citato, cioè la facilità di modellare la pietra artificiale a piacere, determinò la sua fortuna a partire dalla fine del XIX secolo, e questo sulla base di due motivi: da un lato – come già detto – la convenienza economica rispetto al materiale lapideo, dall'atro la capacità di adattarsi alle esigenze del linguaggio architettonico particolarmente esuberante degli anni Dieci e Venti del Novecento.

L'imitazione della pietra naturale, relativa al paramento a vista di un edificio, poteva avvenire con l'utilizzo della calce aerea o della malta di cemento. Il primo sistema non consentiva la predisposizione di grossi spessori, e richiedeva la preparazione di una sorta di armatura (spesso in laterizio) a sostegno delle modanature da creare. Su questa sorta di ossatura veniva poi stesa, attraverso tre passaggi, la malta[4]. Qualora la pietra da imitare

1 Carlo Levi, *Manuale del capomastro assistente*, Milano 1924.
2 "Le pietre artificiali in architettura", in "Il cemento*"*, n. 1, gennaio 1908, pp. 17-18
3 Marco Cavallini, Claudio Chimenti, *Pietre & marmi artificiali. Manuale per la realizzazione e il restauro delle decorazioni plastico architettoniche di esterni e interni*, Firenze 2000, p. 17.
4 *Ivi*, p. 25.

fosse stata il pregiato marmo di diversi colori da stendere su superfici piane di ampie dimensioni, si utilizzavano frammenti di marmo come aggregato e la calce come legante, ottenendo in questo modo un marmo artificiale[5]. Il secondo sistema prevedeva l'utilizzo del cemento con malte colorate.

I cementi artificiali furono generalmente utilizzati nelle decorazioni floreali liberty per la loro superiore garanzia di resistenza agli agenti atmosferici e per l'economia derivante dalla loro produzione in serie in laboratorio o a piè d'opera, in quanto in opera avveniva solo il montaggio[6].

Sintetizzando, il processo produttivo prevedeva la preparazione dell'impasto, la costruzione delle forme entro le quali veniva colato e la sua lavorazione una volta asciugato. Ognuna di queste operazioni avveniva ad opera di personale specializzato dotato di apposita attrezzatura[7].

Quindi si partiva dalla predisposizione dei modelli per l'esecuzione degli stampi nei quali versare il cemento, fase alla quale era preposto il "modellatore". La costruzione degli stampi, lo studio delle miscele e la realizzazione degli ornati in cemento spettava al cementista. Lo scalpellino, aveva il compito della finitura della superficie del cemento decorativo per la messa in valore della granulometria e della cromia, raggiungibile grazie ad una oculata scelta degli inerti e dei coloranti[8].

Un iter produttivo agile ed economico, ma non scontato, per il cui svolgimento erano indispensabili ditte specializzate nella preparazione del materiale di base e artigiani qualificati per la messa in opera[9].

Secondo quanto riportato dalla pubblicistica del tempo la "Società Bergamasca per la fabbricazione del cemento e della calce idraulica" nel 1867 avviò per prima in Italia la lavorazione di pietre artificiali, un settore all'epoca nuovo e molto redditizio.

Fondata nel 1864 da Giuseppe Piccinelli, la Società nel 1872 mutò denominazione in "Società Italiana dei cementi e delle calci idrauliche", abbreviato poi in "L'Italiana Cementi". Nel 1906 dalla fusione con la "Fabbrica cementi e calci idrauliche Fratelli Pesenti fu Antonio" nacque la "Società riunite Italiana e Fratelli Pesenti", divenuta nel 1927 la "Italcementi"[10].

Alla produzione di pietre artificiali venne riservato un vasto settore

5 *Ivi*, p. 28.
6 Vittorio Giola, *Cementi decorativi liberty. Storia, tecnica, conservazione*, Roma 2009, p. 51.
7 Cecilia Colombo*, La stagione del cemento artistico a Milano 1900-1915*, in Ornella Selvafolta (a cura di), *Costruire in Lombardia 1800-1890. Edilizia residenziale*, Milano 1985, p. 61.
8 V. Giola, op. cit., pp. 51-53.
9 Riguardo l'importanza della specializzazione degli artigiani addetti al settore cfr. C. Colombo, op. cit., pp. 61-76.
10 Camillo Fumagalli, *La Italcementi. Origini e vicende storiche*, Bergamo 1964; Giancarlo Beltrame, *Giuseppe Piccinelli. Tra imprenditorialità e impegno civico*, Bergamo 2009.

dello stabilimento di Bergamo in via Madonna della Neve [01].

La Società partecipò all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e a quella Industriale di Venezia del 1868 vincendo due medaglie d'argento per le pietre artificiali. Alcuni manufatti esposti all'evento veneziano furono pubblicati su "La decorazione" del 1868[11], tra questi la fascia decorata degli stipiti delle finestre del primo piano del palazzo della Provincia di Bergamo per la cui realizzazione – affidata agli artisti d'ornato Francesco Novi di Val d'Intelvi e Luigi Ceruti di Milano[12] – era consigliato il cemento di Comenduno[13].

Soffermandoci sul palazzo della Provincia [02], nel bando per l'appalto della costruzione (1866), si specificava che la Deputazione Provinciale poteva sostituire la pietra da taglio impiegata nelle varie opere e decorazioni, con la pietra artificiale a base di cemento idraulico, sabbia e ghiaia nelle idonee proporzioni per ottenere prodotti in grado di resistere ai piccoli urti e alle intemperie. Le pietre artificiali da utilizzarsi in qualunque parte del palazzo, dovevano essere predisposte sei mesi prima della loro messa in opera, e per due mesi essere mantenute in acqua per ottenere il loro totale indurimento. Se a causa delle basse temperature e del gelo queste pietre di fossero rovinate, l'impresa avrebbe dovuto cambiarle, e l'obbligo della manutenzione gratuita per le parti sostituite, si sarebbe protratto per un altro anno oltre a quello stabilito nel capitolato[14].

Riguardo alle parti da realizzare in pietra artificiale, queste si riferivano alla grande balaustra di coronamento che avrebbe avuto pietre sagomate con sole membrature architettoniche, ai capitelli per le lesene della facciata e a quelli per le colonne isolate della facciata, al cornicione di coronamento con fregio ornato da patere e busti in altorilievo ed architrave sagomato, all'architrave delle finestre del primo piano sostenuta da mensole, all'architrave simile con superiore frontone, ai capitelli per le piccole colonne laterali alle grandi finestre, e alle basi attiche delle lesene e delle colonne[15].

Per tutte le opere in pietra artificiale di cemento idraulico il prezzo indicato nel capitolato non comprendeva la predisposizione dei modelli (che sarebbe stata pagata a parte), ma includeva sia il materiale, sia la mano d'opera, sia la messa in opera[16].

Nella preparazione delle malte si doveva impiegare la migliore calce idraulica proveniente dalla Valle Seriana o dalle officine di Palazzolo e la sabbia si doveva prelevare dai fiumi Brembo o Serio, mentre era esplicitamente

11 *Esposizione industriale di Venezia*, in "La decorazione. Giornale per le arti e i mestieri unico in Italia", Anno III, Trimestre II, n. 11, Venezia 1868, p. 43.

12 *Ibidem*.

13 C. Fumagalli, op. cit., p. 74.

14 *Il nuovo palazzo provinciale di Bergamo*, in "Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere, architetto civile e industriale", anno XVIII, 1870, pp. 261-262, art. 31.

15 *Ivi*, pp. 271-272, artt. 126-135.

16 *Ivi*, p. 272.

esclusa la sabbia di cava[17].

Giuseppe Piccinelli approfittava di ogni manifestazione espositiva per esibire le potenzialità del suo cemento. Così, dopo Parigi (1867, 1878) e Venezia fu la volta di Milano (1881) dove realizzò una casa economica in cemento [03], di Torino (1884) dove presentò un chiosco sempre in cemento [04], e di Palermo (1891-1892), ottenendo ogni volta la medaglia d'oro[18].

A Palermo la "Società Italiana", che aveva uno stand all'interno della galleria dei lavori in cemento e marmi, venne segnalata nella stampa dedicata alla manifestazione con queste parole

> [...] mostre ricchissime di calci e cementi della Società italiana dei cementi di Bergamo, una società che si può dire è stata la madre di questa industria in Italia: qui la produzione artistica gareggia con quella industriale, quando si levano gli occhi da tutti quegli oggetti disparati bisogna conchiudere che la Società italiana di Bergamo, coi suoi cementi, può fare tutto quanto le pare e piace[19].

Quattro anni prima, nel 1887, la "Società Italiane" aveva ricevuto dal Ministero di agricoltura, industria e commercio la medaglia d'oro per aver intrapreso in Italia la produzione del cemento Portland e delle pietre artificiali[20].

Ma per la "Societa Italiana", il cemento decorativo, dopo un entusiasmante inizio perse progressivamente vitalità e soprattutto mercato a causa delle modificazioni cromatiche e fisiche che interessavano il materiale nel corso del tempo. Questa condizione portò nel 1876 il Consiglio di Amministrazione – nonostante la ferma opposizione del Direttore Generale Giuseppe Piccinelli – a concedere in affitto questo ramo produttivo alla "Società Ing. S. Ghilardi & C"[21].

L'ingegnere Sigismondo Ghilardi (1845-1922) avviò la sua carriera come rappresentante di società del cemento e delle calci, e quando acquisì il cantiere delle pietre artificiali era un affermato professionista con studio a Bergamo[22].

> Con intraprendenza sviluppò l'attività dello stabilimento, raddoppiando quasi la mano d'opera e aprendo succursali a Milano, Genova, Bari e Palermo. [...] Con le decorazioni in cemento a imitazione delle pietre naturali riuscì a trasformare la

17 *Ivi*, p. 388, art. 42.

18 C. Fumagalli, op. cit, pp. 192-193; *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884. Cronaca illustrata della Esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1884*, Torino, Milano 1884, pp. 231, 415; Amabile Terruggia, *Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Relazione generale*, a cura del Comitato esecutivo dell'Esposizione, Milano 1883, p. 61.

19 siciliamagazine.net/arte-e-cultura/794-catania-l-esposizione-del-1907-una-rassegna-di-uomini-e-donne-parte-iv.html. (ultimo accesso 02.09.2015).

20 *La Società Italiana dei cementi e delle calci idrauliche di Bergamo,* in "Il Cemento", maggio 1904, p. 9.

21 C. Fumagalli, op. cit., pp. 132-142; G. Beltrame, op. cit., pp. 48-49.

22 *Annunzi*, in "Bergamo o sia notizie patrie", 1875.

> lavorazione del cemento, normalmente impiegato con altri scopi, in un'industria artistica di marmi artificiali, statuaria e rivestimenti ornamentali. Con una logica veramente moderna, cercò di sfruttare al massimo il cemento, che si stava diffondendo più largamente sia per la sua funzionalità operativa, che per le sue straordinarie possibilità plastiche, peraltro assai economiche[23]

La ditta, pluripremiata in esposizioni nazionali e internazionali, produceva principalmente mattonelle per pavimenti, tubi per condutture d'acqua, balaustre, vasi, statue e lavori vari di architettura e ornato. Nello stabilimento di Bergamo lavoravano circa 200 operai e la fabbricazione dei prodotti avveniva con macchine di recentissima realizzazione che adottavano sistemi in gran parte inventati o perfezionati dalla stessa Società.

Per far fronte ad un giro d'affari notevolmente ampliato, Ghilardi aprì a Bari nel 1882 la "Ing. S. Ghilardi de Filippis & C." e fondò nel 1886 a Palermo la "Ing. S. Ghilardi & C. – Azienda di Palermo". Questi due stabilimenti davano lavoro a 150 operai. L'estensione raggiunta dall'azienda portò nel 1884 al trasferimento della sede a Milano, rilevando uno dei più importanti cantieri, quello aperto nel 1875 da Cesare Barbieri, impegnato anche in lavori di decorazione[24].

Il raggiungimento di questi importanti traguardi fu vantaggioso anche per la "Italiana Cementi" che forniva a Ghilardi il cemento Portland e, a seguito della fusione con la società "Fratelli Pesenti fu Antonio", anche il pregiato cemento bianco per le pietre e i marmi artificiali[25].

Numerosi gli interventi della Ghilardi a Bergamo, tra questi si segnala il nuovo mercato della frutta e verdura [05], realizzato tra il 1913 e il 1917 su progetto dell'ingegnere Giuseppe Vertova e dell'architetto Ernesto Pirovano.

Tra Ottocento e Novecento, accanto alle grandi industrie citate, erano attive a Bergamo nel settore del cemento artistico altre ditte, molto operose anche se dimensionalmente più contenute. I loro nomi ci vengono restituiti dalla stampa locale[26]: Ing. A. Alessandri & C.; Travaglini Achille; Preda e

23 cavalieridellavoro.it/cavaliere/Ghilardi_Sigismondo/313/ (consultato il 3 giugno 2023).

24 [Sigismondo Ghilardi], *Ing. S. Ghilardi & C. Milano, Disegni per Pavimenti. Edizione 1889*, Milano 1889, pp. 2-3.

25 Sul primato italiano della Fratelli Pesenti nella produzione del cemento bianco cfr. Mariangela Carlessi, *Stucchi neogotici col Portland bianco. L'oratorio Pesenti in Montecchio (Alzano Lombardo)*, in Guido Biscontin, Guido Driussi (a cura di), *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 luglio 2001, Venezia 2001, pp. 469-482; Mariangela Carlessi, *Dalla roccia alla roccia. I cementi della Valle Seriana e l'Officina Pesenti di Alzano Lombardo*, in Carolina di Biase (a cura di), *Il degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Maggioli 2009, pp. 171-201.

26 "Bergamo o sia notizie patrie", 1875-1892; "Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo", 1894-1920; "Bergamo e Provincia Guida", 1910-1914; lo spoglio ha riguardato gli anni 1875-1920.

Spinelli; Preda rag. Giuseppe di Antonio; Bertozzi Randolfo; Lorenzi Enrico; Lupini Giuseppe; Paleni Ernesto; Sirtoli Emanuele. La "Società Anonima per la fabbricazione dei materiali in cemento", aveva impianti a Bergamo, Gorle, Lecco e Milano; quello in città, fabbricava principalmente mattonelle e marmette alla veneziana, ma era dotato anche di un reparto per la produzione di pietre artificiali sia in cemento semplice, sia in graniglia di marmo[27]. La ditta "Soldini A. & C.", che come gli altri era specializzata in mattonelle per pavimenti di ogni genere, produceva anche "cementi armati per solai e serbatoi, tubazioni di ogni forma e decorazioni architettoniche per facciate di qualunque stile, fabbricati e ville, accurata imitazione di qualsiasi pietre e marmi"[28]. In ultimo ricordiamo Villa Luigi, decoratore in cemento[29].

Ad oggi le ricerche non sono riuscite a togliere dall'ombra molti di questi artigiani, anche se è possibile tracciare un profilo più articolare per la "Travaglini Achille", la "Ing. A. Alessandri & C." e la "Paleni Ernesto".

Nel 1869 Achille Travaglini avviò la sua attività nel settore della lavorazione del cemento[30] e venne subito coinvolto nella decorazione del palazzo della Provincia[31]. Nel 1878 aprì la "A. Travaglini & C." per la fabbricazione di materiali in cemento[32]. All'Esposizione di Milano del 1881 fu premiata con una medaglia di rame per aver realizzato, a dimostrazione della resistenza e versatilità del cemento, il porticato ad archi su colonne della Birreria Ristorante Savini, su disegno dell'ing. Torelli[33].

Il 10 maggio 1883, la Società si sciolse e Travaglini continuò autonomamente la sua attività[34]. Nel 1884 partecipò all'Esposizione Nazionale Italiana di Torino ottenendo una medaglia d'argento[35], e l'anno successivo spostò la sede nei locali di palazzo Dolci, sul viale della stazione di Bergamo dove svolgeva

27 *La Società Anonima per la fabbricazione di materiali in cemento*, in "Bergamo e Provincia Guida", 1910, p. 272.

28 *Il premiato cantiere lavori in cemento "Soldini Giuseppe Antonio"*, in "Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo", 1916, p. 354). La società fallisce nel 1911 ("L'Eco di Bergamo", 8 aprile 1911, p. 3).

29 Lavorò nell'oratorio di Brusaporto (1897-1898) progettato in stile neogotico da Virginio Muzio e nel campanile di Colognola (1902-1903) dello stesso architetto ("L'Eco di Bergamo", 6 novembre 1898, p. 2; 23 ottobre 1903, p. 2). Fallisce nell'ottobre del 1915 ("L'Eco di Bergamo", 14 aprile 1916, p. 3).

30 Lettera della ditta datata maggio 1885 (icharta.com/it/c-081923-1885-bergamo-ditta-a-travaglini-tubi-in-cemento-per-acquedotti-danneggiato.html) (consultato il 3 giugno 2023).

31 Lucio Fiorentini, *Monografia della Provincia di Bergamo*, Bergamo 1888, p. 98.

32 "L'Eco di Bergamo", 15 maggio 1883, p. 3. Soci fondatori: Frizzoni ing. Enrico, Frizzoni arch. Giacomo, Tacchi Alessandro, Ferrari Giovanni, Giuseppe Guffanti e Giuseppe Pegurri ("L'Eco di Bergamo", 21 dicembre 1892, p. 3).

33 A. Terruggia, op. cit., p. 61; "L'Eco di Bergamo", 8 luglio 1881, p. 2.

34 "L'Eco di Bergamo", 15 maggio 1883, p. 3

35 *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884*, op. cit. pp. 231, 415.

> lavori in cemento, decorazioni, stucchi per facciate, ville, chioschi, alberghi, ecc. Stufe, vasi, fontane, tavole, sedili e ogni oggetto di ornamento. Tubi per condotte d'acqua potabile ad alte e basse pressioni. Piastrelle per pavimenti dei più variati disegni. Costruzioni in opera, sifoni, acquedotti, canali, ponti in gettata, concimaie ed opere idrauliche di ogni sorta. Calcestruzzo (Béton) per Aje, Magazzini, Marciapiedi, Scuderie, ecc. ecc.[36].

Tutto il materiale della cessata ditta "A. Travaglini & C." venne acquistato nel 1883 dall'ingegnere Angelo Alessandri per costituire la "Ing. A. Alessandri & C.". La Società aveva sede vicino al piazzale della Stazione e succursali a Crema e Milano[37] ed era specializzata in due prodotti: i pavimenti in cemento semplice monocromi e a scaglie di marmo alla veneziana e le pietre artificiali. Una pubblicazione dell'epoca così la descriveva:

> [...] le brecce, i graniti, i porfidi, le arenarie sono imitate in modo singolare e la durezza di tali pietre artificiali è tanta che si possono lavorare alla martellina e tirare a lucidatura come pietre dure. Colonne, capitelli, cornici, stipiti, balaustrate, vasche da bagno, monumenti e quanto [si usi] fare in pietra od in marmo può essere eseguito colle pietra artificiali della ditta Alessandri, in modo da soddisfare alle più severe esigenze dell'edilizia moderna. [...] Il numero medio degli operai occupati è di quaranta al giorno e le materie prime consumate sono cementi delle fabbriche di Bergamo e di Casale, marmi delle valli bergamasche e del veronese, terre coloranti e sabbie[38].

La Società chiusa nel dicembre 1892, venne rilevata l'anno successivo da Ernesto Paleni (1848-1907) [06], che nel 1873 aveva aperto un modesto negozio per la lavorazione delle pietre ornamentali presso casa Paganoni sul viale della Stazione. All'esterno del laboratorio, quale insegna della ditta, Ernesto esponeva schizzi e disegni di grande dimensione di monumenti funebri impressionando non poco i passanti. Le disponibilità economiche in quel momento erano scarsissime, e a fatica era riuscito ad arredate il locale con lastre di marmo dei colori più in uso.

Per iniziare la sua carriera di libero artigiano aveva lasciato il cantiere dello zio Andrea Galletti[39] ma ben presto riuscì a farsi conoscere nel settore

36 Lettera intestata della ditta, maggio 1885. Nel 1886 apre la succursale di Varese ("Guida Ufficiale Varese", settembre-ottobre 1886, p. 64).

37 "L'Eco di Bergamo", 26 giugno 1883, p. 4; 8 gennaio 1890, p. 4. Nel 1884 partecipa all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 vincendo la medaglia d'argento (*Torino e l'Esposizione Italiana del 1884,* op, cit., pp. 231, 447).

38 L. Fiorentini, op, cit., pp. 97-98.

39 La collezione di pietre naturali di Andrea Galletti viene dallo stesso donata nel 1887 al Regio Museo di Storia Naturale (Anna Paganoni, Angelo Camerlenghi, *La collezione di pietre ornamentali A. Galletti*, in "Rivista del Museo Civico di Scienze Naturali E. Caffi", n. 12, 1987, p. 10).

per la sua vivace abilità. Disegnatore provetto, ornatista di gusto raffinato, modellatore, ideatore ed esecutore instancabile, nel giro di pochi anni riuscì a raggiunge importanti traguardi professionali ed economici, tanto da poter acquistare nel 1882 l'officina di marmista dello zio dalla quale si era allontanato una decina di anni prima. Divenuta ben presto insufficiente, decise di aprirne una più grande nel 1887, in via S. Lazzaro, con i più moderni macchinari capaci "estrarre l'anima da un pezzo di marmo come si estrae il midollo del sambuco"[40].

La forza motrice era fornita da un generatore a gas Stigler che azionava numerose seghe che in poco tempo potevano fornire circa cento metri quadrati di marmo in lastre. Vi era poi una potentissima mola per lisciare le pianelle da pavimento ideata e messa a punto dallo stesso Paleni. Il macchinario era vario, c'erano seghe ad arco e cilindriche in grado di scavare i cippi sepolcrali per riporvi, come in urne, le ossa umane. Insomma

> le innovazioni e le ingegnose applicazioni della meccanica escogitate dal sig. Paleni, provano lo studio costante con cui attende al perfezionamento della sua industria e a nuovi ritrovati per rendere sempre meno costose le opere di costruzione e d'ornamento in marmo [...] Bisogna infine ascrivergli a merito l'aver da qualche tempo con non lievi sacrifici ed al solo scopo di favorire un'industria paesana, curato e ottenuta la riattivazione della cava (da diversi anni abbandonata per le difficoltà enormi di escavazione e trasporto) del marmo nero di Valle Imagna [...][41].

Sceglieva con grande attenzione i suoi collaboratori, operai volenterosi di apprendere la sua arte, e non pochi uscirono dalla sua scuola dotati della capacità di dirigere e far crescere nuove botteghe di lavorazione del marmo[42]

Alla fine dell'Ottocento la costruzione della facciata della chiesa di Santa Maria delle Grazie [07] su progetto dell'architetto Antonio Preda, rappresentò per Paleni l'occasione per dimostrare la sua perizia e l'attenzione con cui era abituato ad eseguire il suo lavoro.

Per quest'opera predispose in pietra le colonne, le trabeazioni e i capitelli, mentre i motivi ornamentali spettano al figlio Andrea. Questi formatosi come scultore, aveva partecipato al concorso per le porte del Duomo di Milano ottenendo una onorifica menzione ed era stato ammesso all'Esposizione biennale di Venezia[43]. In lui il padre riponeva grandi speranze per il futuro dell'azienda, venute meno per la scomparsa di Andrea nel 1905 a soli 27 anni.

Con l'acquisizione della società "Ing. A. Alessandri & C.", la produzione si allargò alla lavorazione del cemento e delle pietre artificiali. All'apertura

40 "L'Eco di Bergamo", 6 giugno 1888, p. 3.

41 *Ibidem.*

42 Dott. Prof. G.G., *Un cinquantenario artistico industriale*, in "La Rivista di Bergamo", maggio 1923, p. 923.

43 "Bergamo Diario Guida", 1906, p. XXXVIII

del nuovo secolo Paleni poteva quindi offrire "lavori di decorazione architettonica di qualunque stile sia per chiese come palazzi, caseggiati, ville, inoltre, pavimenti in piastrelle semplici ad intarsio tanto in marmo che in cemento; e poi statuaria, pulpiti, lavori a mosaico, ma la specialità consiste nella produzione di marmi e pietre artificiali"[44].

La ditta era continuamente coinvolta in cantieri importanti non solo in città, e grazie ai moderni macchinari sempre aggiornati poteva svolgere con precisione ogni lavoro nelle forme, dimensioni e materiali desiderati, quali marmo, granito, cemento, bronzo, stucco, legno, ecc.

Partecipò alle esposizioni internazionali di Londra e Parigi del 1909 ricevendo onorificenze, e da molti clienti arrivarono attestati di riconoscenza. Disponeva di uno studio tecnico di progettazione presso il quale lavoravano i figli Luigi, Andrea scultore, Cesare e Giulio architetti.

Alla ditta va riconosciuto anche il merito di aver fatto conoscere al di fuori dei confini cittadini e provinciali le ricchezze minerarie del territorio bergamasco e le proprie capacità esecutive. Lo dimostra il catalogo che venne pubblicato a cura del figlio Cesare nel 1915[45].

Su un terreno nei pressi della stazione ferroviaria, Ernesto nel 1903-1904 costruì la sua nuova casa con annessa officina e bottega, progettata dall'architetto Virginio Muzio [08]. La facciata principale con trifore curvilinee moderniste - elemento qualificante dell'edificio -, sfoggia un esuberante repertorio decorativo in pietra artificiale in cui, come scrive la Bossaglia, "è evidente la contaminazione di moduli tipici dell'architettura accademica lombarda del secondo Ottocento con motivi e apparati Jugendstil"[46]. Si tratta di una vasta raccolta figurativa [09-11], con putti neocinquecenteschi raffiguranti, secondo un recente studio, la storia della ditta: dal momento in cui il laboratorio venne dotato di una sega meccanica mossa inizialmente da una ruota idraulica, al momento successivo con l'introduzione di un motore a gas; gli altri riquadri si riferiscono invece alle arti praticate dai figli scultori, pittori e architetti[47]. Accanto agli eclettici balconi con grappoli d'uva, si hanno protomi femminili di gusto secessionista poste sulle lesene angolari[48], che recano la sigla EP in sommità e cartigli con parole legate al lavoro: "Constantia", "Labor", "Ars", "Gloria"[49].

44 "Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo", 1900, p. 410.

45 [Cesare Paleni], *Arte Sacra Cristiana. Ditta Ernesto Paleni Bergamo Italia*, Catalogo della ditta, Bergamo s.d. ma 1915.

46 Rossana Bossaglia, *Architettura*, in *Mostra del Liberty italiano*, Catalogo della mostra,Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972-febbraio 1973, Milano 1972, p. 105.

47 Marcella Cattaneo, Tosca Rossi, *Bergamo scolpita. Centro Piacentiniano e borghi*, Bergamo 2018, p. 43.

48 Graziella Colmuto Zanella, *Bergamo*, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Archivi del Liberty Italiano. Architettura*, Milano 1987, p. 119.

49 M. Cattaneo, T. Rossi, op. cit., p. 43.

Possiamo vedere un esempio di analoga vivacità decorativa nella villa che Carlo Bracciano si fa costruire nel 1909 su progetto dell'architetto Luigi Bergonzo. L'edificio si trova nel nuovo quartiere che si andava progressivamente formando a est della città, in un'area destinata ad orti, divenuta appetibile dopo l'abbattimento della cinta daziaria delle Muraine nel 1901. Con la demolizione di queste mura, le aree prima esterne, vennero collegate al centro della città attraverso nuove vie nella direzione est-ovest. Tutto ciò offriva nuove opportunità insediative che furono immediatamente colte dagli investitori locali[50].

Carlo Bracciano era un esponente del ceto emergente e la decisione di costruire una propria casa indipendente nacque evidentemente da una situazione economica particolarmente favorevole, ottenuta grazie al proprio lavoro. Un traguardo che viene scenograficamente dichiarato dalla scritta "Labor omnia vincit" che campeggia al primo piano della torretta, sul lato verso via Nullo [12], all'epoca la via principale del nascente quartiere[51].

La decorazione in pietra artificiale delle facciate est e sud del villino, rivela tutto il carattere rappresentativo dell'edificio. Particolarmente enfatizzata è la torretta con gli angoli sottolineati da lesene pensili con tondi e frange, e l'asse centrale marcato dalla sequenza verticale delle aperture. Queste sono tra loro separate oltre che dal motto precedentemente citato, anche da un altorilievo dove due putti con panni svolazzanti reggono uno stemma con le lettere CB intrecciate[52].

Il tema dei putti lo abbiamo visto in casa Paleni, e pur non avendo certezza documentaria che il riferimento sia proprio questo edificio, non possiamo tuttavia scartare l'ipotesi che il progettista o il committente l'abbia osservato e apprezzato. Le tangenze sono evidenti, almeno dal punto di vista del messaggio da veicolare e data la qualità artistica e materica della decorazione, possiamo anche supporre che l'esecuzione sia opera della ditta Paleni.

Quello di Carlo Bracciano è solo uno dei tanti villini ed edifici costruiti in città dalla fine del XIX secolo all'inizio degli anni Venti. Esempi emblematici della stagione Liberty e della "febbre decorativa" che investì professionisti come Virgino Muzio (1864-1904), Aristide Caccia (1867-1915), Luigi Bergonzo

50 Il 27 ottobre 1907 la "Società dei villini" appositamente costituitasi presentava il progetto per la realizzazione di un nuovo tronco stradale per poter garantire un accesso alle nuove costruzioni, "trattandosi di facilitare lo sviluppo edilizio, in una plaga, per certo fra le più amene e salubri della nostra città". Inizia da questa richiesta il piano di lottizzazione di quello che diverrà il quartiere più connotato dal punto di vista dell'architettura Liberty. Il quartiere, completato dalla "Società F. & P. Ingegnoli" di Milano, diviene il luogo dove "la committenza borghese trova ampi spazi per la manifestazione esibita del proprio ruolo sociale, concretizzata nella tipologia-status symbol del villino" (Monica Resmini, *La natura è un ornamento. Luigi Bergonzo, Villa Bracciano-Taschini, Bergamo 1909,* in "ARK", n. 27, 2018, pp. 16-17).

51 *Ivi*, p. 17.

52 *Ivi,* p. 18.

(1880-1964), Gaetano Gallizioli (morto nel 1917), Camillo Galizzi (1880-1962), Luigi Angelini (1884-1969), Giovanni Barboglio (1864-1905) con il quale collaborerà Giulio Paleni, figlio di Ernesto.

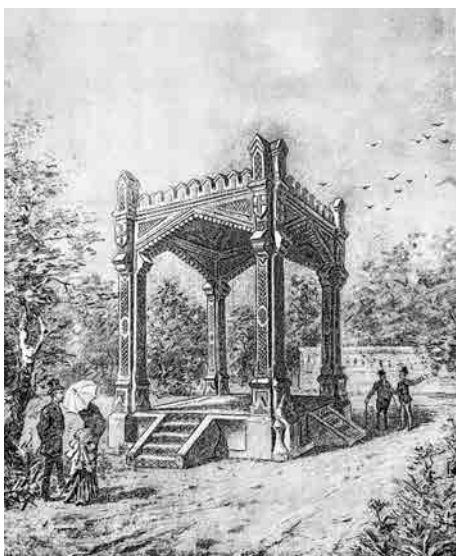
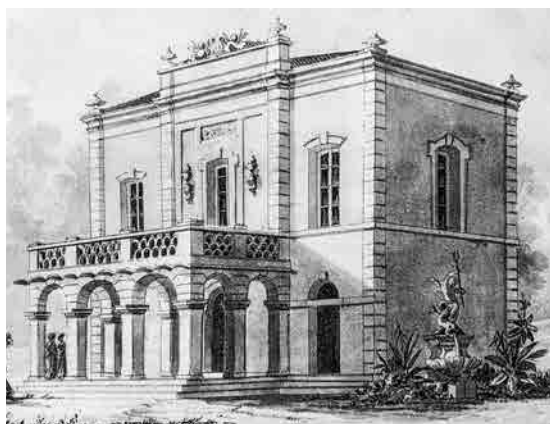
Non è possibile affermare che questi lavori in cemento artificiale siano usciti dal laboratorio Paleni, ma la collaborazione con alcuni di questi professionisti, denunciata dal catalogo della ditta, porta ad ipotizzare che se non proprio tutti almeno una parte lo siano, del resto la "Paleni Ernesto" era in quegli anni la bottega più all'avanguardia e attiva della città[53].

53 Il presente contributo riprende e integra quello di Grazia Signori, Monica Resmini, *Bergamo bella e fiorita di pietre: artigiani e artisti per la città,* in Mencaroni Zoppetti M., a cura di, *Sembrava tutto grigioverde. Bergamo e il suo territorio negli anni della Grande Guerra*, vol. II, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, Studi, Sestante Edizioni, Bergamo 2015, pp. 813-842.

↑ [01]
GLI IMPIANTI DELLA "SOCIETÀ ITALIANA DEI CEMENTI E DELLE CALCI IDRAULICHE" IN VIA MADONNA DELLA NEVE; SULLA DESTRA L'OFFICINA DELLE PIETRE ARTIFICIALI DELLA "ING. S. GHILARDI & C"

↗ [02]
PALAZZO DELLA PROVINCIA DI BERGAMO (FOTO: M. RESMINI 2023)

→ [03]
LA CASA ECONOMICA IN CEMENTO REALIZZATA DALLA "SOCIETÀ ITALIANA DEI CEMENTI E DELLE CALCI IDRAULICHE" PER L'ESPOSIZIONE DI MILANO DEL 1881 (C. FUMAGALLI, LA ITALCEMENTI. ORIGINI E VICENDE STORICHE, BERGAMO 1964, P. 191)

↘ [04]
IL CHIOSCO COSTRUITO IN CEMENTO DALLA "SOCIETÀ ITALIANA DEI CEMENTI E DELLE CALCI IDRAULICHE" PER L'ESPOSIZIONE DI TORINO DEL 1884 (C. FUMAGALLI, LA ITALCEMENTI. ORIGINI E VICENDE STORICHE, BERGAMO 1964, P. 189)

↖ [05]
EX MERCATO DELLA FRUTTA E VERDURA, BERGAMO

↑ [06]
RITRATTO DI ERNESTO PALENI (G.G., UN CINQUANTENARIO ARTISTICO INDUSTRIALE, IN "LA RIVISTA DI BERGAMO", MAGGIO 1923, P. 922)

← [07]
CHIESA DI S. MARIA DELLE GRAZIE, BERGAMO (FOTO: M. RESMINI 2023)

↙ [08]
CASA PALENI, BERGAMO (FOTO: M. RESMINI 2021)

↗ [09]
CASA PALENI, DETTAGLIO DEL PANNELLO IN PIETRA ARTIFICIALE DEDICATO ALL'ARCHITETTURA (FOTO: M. RESMINI 2021)
→ [10]
CASA PALENI, DETTAGLIO DEL PANNELLO IN PIETRA ARTIFICIALE DEDICATO ALLA SCULTURA (FOTO: M. RESMINI 2021)
↘ [11]
CASA PALENI, DETTAGLIO DEL PANNELLO IN PIETRA ARTIFICIALE DEDICATO ALLA PITTURA (FOTO: M. RESMINI 2021)
↓ [12]
VILLA BRACCIANO, BERGAMO, DETTAGLIO DELL'ASSE CENTRALE DELLA TORRETTA (FOTO: M. RESMINI 2021)

MARINO PAGANINI

CERBONIO BESOZZI E COMPAGNI DOCUMENTI D'ARCHIVIO SUI *TUBICINES* DI BERGAMO*

Cerbonio Besozzi è un musicista bergamasco del '500, noto agli specialisti[1], ma praticamente sconosciuto ai più, almeno fino a quando Maria Mencaroni Zoppetti pubblica il volume *Il trombetta, il mezzo poeta e l'aspirante secretario*[2], richiamando l'attenzione su un terzetto di bergamaschi che viaggia per l'Europa della metà del '500. Tra questi c'è Cerbonio Besozzi, che in due riprese (1548-57 e 1561-79) lascia il mestiere di *trombetta* del Comune di Bergamo per seguire la prima volta il cardinale di Trento, Cristoforo Madruzzo, e l'elettore di Sassonia e la seconda per accasarsi a Monaco con il duca di Baviera, come musicista di corte, fino alla morte avvenuta nel 1579. Questa in estrema sintesi la biografia del personaggio.

Sulla scorta del libro e del singolare nome del personaggio da una ricerca negli archivi notarili sono emersi alcuni documenti che permettono di incrementare le poche notizie in nostro possesso su di lui e su alcuni suoi colleghi (e parenti) *tubicines*.

* Abbreviazioni usate:
ASBg FN Archivio di Stato Bergamo, Fondo Notarile;
BCBg Biblioteca Civica "Angelo Mai" e Archivi Storici di Bergamo; in particolare

Azioni	Archivio Storico Comunale, Sezione Antico Regime, *Registri delle Azioni.*
Processi	Archivio Storico Comunale, Sezione Antico Regime, *Processi comunali*
Relazioni	Archivio Storico Comunale, Sezione Antico Regime, *Relazioni al Consiglio.*

1 Gerhard Rill, "Besozzi, Cerbonio", *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1967, alla voce con relativa bibliografia; Gary Towne, *Tubatori e piffari. Civic wind players in medieval and Renaissance Bergamo*, "Historic Brass Society Journal", 9 (1997), *passim.*

2 Maria Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta, il mezzo poeta e l'aspirante secretario tra Bergamo e l'Europa del XVI secolo* (Ateneo di Bergamo, Fonti, 6), Bergamo 2020, in particolare pp. 113-140. A questo lavoro fa riferimento Giulio Orazio Bravi, *In margine alla pubblicazione della cronaca attribuita a Cerbonio Besozzi (1548-1563). Con alcune considerazioni sul duca Maurizio I di Sassonia,* "Quaderni di Archivio Bergamasco", 16-17 (2022-2023), pp. 207-245.

CERBONIO 'DE BERGANO DE BESUTIO'

Il nostro personaggio principale compare negli atti notarili e nei documenti reperiti come *Cerbonius de Besutio*, ma il nome si trova anche nella variante grafica tipicamente orobica *Zerbonius/Zerbonio.* In realtà nei primi documenti che lo riguardano il cognome è *de Bergano*, completato poi con l'aggiunta *de Besutio*, che diviene in seguito il cognome usuale.

Nel febbraio 1526 troviamo, infatti, *Joannes de Bergano* che vende a "ser Joannes quondam Antonii de Regazonibus de Rota de Valle Torta" alcune pertiche di terreno posto a Presezzo per pagare debiti del defunto padre, Martino detto Trombone. Giovanni dichiara di avere 19 anni e agisce anche in qualità di tutore del fratello *ex eodem patre Zerbonius*, che ha all'incirca 11 anni. Da ciò possiamo fissare la nascita di Cerbonio attorno al 1515. Possiamo anche inferire che i due fratelli siano figli di due donne diverse, ché altrimenti il notaio, anziché limitarsi a dire che sono figli dello stesso padre (*ex eodem patre*), avrebbe precisato che hanno i medesimi genitori (*utrimque coniuncti*). Di una cosa siamo certi: la vendita serve per saldare la dote della sorella Elena, ora defunta, andata sposa a "Marinus filius quondam alterius Marini de Sabinis del Scutrio"[3].

Che si tratti proprio del nostro Cerbonio Besozzi è confermato, oltre che dal nome assolutamente singolare nel panorama onomastico del periodo, da un altro atto del marzo seguente, in cui agisce ancora Giovanni del fu Martino detto Trombone *de Bergano de Besutio* come tutore del fratello undicenne Cerbonio: la doppia indicazione del cognome elimina ogni possibile dubbio. Oggetto dell'atto è ancora una volta il terreno di Presezzo parzialmente ceduto nel mese precedente e anche questa volta la vendita serve per la dote di due donne della famiglia: la cugina paterna (*patruelis*) Orsola e Dorotea, vedova di Matteo, altro fratello di Giovanni e Cerbonio[4].

In tal modo possiamo ricostruire, per quanto possibile, la famiglia di Cerbonio. Essa è costituita dal padre, Martino, e da almeno quattro figli: Elena e Matteo (già defunti nel 1526), Giovanni e Cerbonio. In casa c'è anche Orsola, figlia di un fratello di Martino, probabilmente premorto, la quale viene accasata con Vincenzo *de Tarvisio*, che di mestiere fa il barbiere. Nulla sappiamo della madre di Cerbonio.

Martino fu Giorgio *de Besutio* è uno dei *tubicines* (trombettieri) del Comune di Bergamo, attestato nelle *Azioni* dal 1500 al 1525: suona la tromba, il trombone (da qui il soprannome di Trombone) ed anche il piffero[5]. Sicuramente è lui che insegna ai figli la musica e il mestiere: tutti i suoi figli infatti

3 ASBg, FN, 986, not. Roberti Domenico, 19 febbraio (2 atti) e 5 marzo 1526.

4 Ivi, 986, not. Roberti Domenico, 14 marzo 1526.

5 G. Towne, *Tubatori* cit., p. 178 e 181; M. Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta* cit., p. 114 n. 94.

fanno il trombettiere per il Comune di Bergamo. Matteo è attestato dal 1508 al 1520, Cerbonio dal 1530 al 1548 (quando si mette al servizio del cardinale Madruzzo e poi del principe elettore di Sassonia) e dal 1557 al 1561 (quando va a Monaco), Giovanni dal 1548 al 1567. C'è notizia anche di un Giovanni Antonio, documentato come trombettiere del Comune nel 1525[6], che potrebbe però essere sempre quel Giovanni che agisce quale tutore di Cerbonio, in quanto se fosse esistito un altro fratello sarebbe intervenuto all'atto del 1526 o sarebbe stato citato dal notaio.

Un'ultima osservazione merita il doppio cognome attribuito a Giovanni e Cerbonio negli atti del 1526. Il cognome *de Besutio* rinvia alla località di Besozzo in provincia di Varese, ma anche *de Bergano* ci porta alla medesima località, in quanto è la forma medievale, da cui deriva l'attuale Bregano, nome di una località confinante con Besozzo[7]. Di conseguenza possiamo ipotizzare che la famiglia utilizzi il cognome *de Bergano* unitamente o in alternativa a *de Besutio*, che con il tempo diviene prevalente.

Nel 1471 incontriamo infatti un *Nicolaus de Besutio* canonico della cattedrale di Bergamo[8], cui segue un altro canonico di S. Alessandro Maggiore, *presbyter Jo.Petrus de Besutio*, attestato dal 1493 alla morte, avvenuta negli ultimi giorni del 1521, la cui prebenda viene optata il giorno stesso dei suoi funerali dall'arcidiacono G. Francesco Ossa[9], personaggio di cui avremo occasione di trattare più oltre. Se questa parte della successione avviene pacificamente secondo gli statuti capitolari vigenti, più complicata risulta la nomina del successore nel canonicato vacato, in quanto assistiamo ad una controversia legale tra i pretendenti al titolo. Da una parte sono schierati i fratelli Nicola dottore in legge, G. Enrico, Gerolamo e G. Francesco fu G. Andrea *de Besutio*, probabilmente parenti del defunto, che tentano di mantenere il canonicato nell'ambito delle conoscenze familiari facendolo attribuire al sacerdote Galdino *de Oxio*; dall'altra stanno il sacerdote Antonio Minoli ed il nipote Antonio Pighetti, che risiedendo *in Curia Romana* può sfruttare appoggi e consulenze legali di prim'ordine, assai utili quando la lite approda nell'Urbe. Abbiamo allora notizia di maneggi fatti dai Besozzi che accompagnano a Roma un testimone, opportunamente imbeccato, a deporre contro il Pighetti, nonché di un tentativo di aggressione a mano armata patito dal

6 G. Towne, *Tubatori* cit., p. 178.

7 Secondo Dante Olivieri, *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano 1961, p. 106, il nome antico del paese è *Bergauna* (a. 1005) e *Bergano* (sec. XIII). Dal 2023 Bregano è confluito nel comune di Bardello con Malgesso e Bregano (Varese).

8 ASBg, FN, 564, not. Boselli Giovanni, reg. 1469-1472, 17 giugno 1471.

9 Ivi 982 not. Gallinari Bernardino, reg. 1491-1512, 16 novembre 1493 ("presbyter Jo.Petrus de Besutio canonicus ecclesie d. Sancti Alexandri Maioris Bergomi") e 29 dicembre 1521 ("optio prebende canonicalis quondam Jo.Petri de Besutio sepulti hodie").

Minoli alle porte di Bergamo da parte di G. Enrico Besozzi[10]. Ad ogni modo la causa ha esito favorevole al Pighetti, il quale poi rinuncia il canonicato allo zio Antonio Minoli, che nel 1527 viene segnalato nei libri del Capitolo alessandrino come debitore di metà annata dei frutti della prebenda, di un pallio per l'altare e del pasto per i confratelli, prestazioni dovute tradizionalmente da ogni nuovo canonico[11]. Dal canto suo Galdino *de Oxio* si consola del mancato canonicato ottenendo in titolo nel medesimo periodo la seconda porzione in cui è suddivisa la parrocchia cittadina di S. Alessandro in colonna e a prenderne ufficialmente possesso è delegato lo spettabile dottor di legge Nicola *de Besutio*, a ulteriore conferma dei legami intercorrenti tra loro[12]. Proseguendo "per li rami" di questa famiglia abbiamo notizia di un figlio di Nicola *de Besutio* di nome G. Andrea come il nonno paterno: è dottor di legge come il padre e fa parte del consiglio direttivo dell'Ospedale di Bergamo e del Consorzio di S. Alessandro in colonna[13]. È un personaggio di rilievo e perciò viene assunto come testimone nella redazione dell'atto notarile ufficiale tra i tanti fedeli che il 2 giugno 1566 assistono, nella chiesa di S. Spirito in Bergamo, alla prima messa del nuovo abate Giovan Grisostomo Zanchi[14]. Cinquant'anni dopo troviamo i fratelli "Ignatio, Torpete e Vittorio Besutij", figli del defunto dottor di legge e cavaliere Nicolò Besutio, che per il ricorrere dei nomi (e delle lauree) nelle varie generazioni familiari potrebbe essere figlio del predetto G. Andrea, a sua volta figlio di Nicola[15].

Tornando indietro agli anni quaranta del '500 ci imbattiamo in alcune varianti del cognome *de Bergano* dovute sicuramente ad un influsso del nome della città di Bergamo. Nel 1547 ecco Caterina Ronzoni vedova di Leone *de Bergaminis de Besutio*[16], ma il figlio di Leone (e di lei?) è "Nicolao quondam magistri Leonis de Besutio appellato de Bergamo"[17], che in altri documenti

10 Ivi, 1448, not. Colleoni Zaccaria, 10 novembre 1524 (aggressione al Minoli); 9 e 19 aprile 1525 (rispettivamente procura del Minoli per la lite e dichiarazione di un teste andato a Roma nel 1524 a deporre).

11 Ivi, 1449, not. Colleoni Zaccaria, 30 settembre 1527. Su Antonio Minoli e Antonio Pighetti si veda Marino Paganini, *Tra Venezia e Bergamo: l'avvocato, il canonico e il mercante*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo", 85 (2023), pp. 267-283.

12 ASBg, FN, 1448, not. Colleoni Zaccaria, 3 luglio 1525.

13 Ivi, 2255, not. Gritti Giuseppe, 8 aprile 1554 ("legum doctor d. Jo.Andreas de Besutio minister et faciens nomine consortii S. Alexandri in columna"); ivi, 2256, not. Gritti Giuseppe, 20 giugno 1563 ("iuris utriusque doctoris d. Jo.Andree de Besutio honorandi presidentis predicti Hospitalis").

14 Ivi, 2257, not. Gritti Giuseppe, 2 giugno 1566 "celebratio primarie misse rev. d. Abatis moderni Sancti Spiritus".

15 Ivi, 4085, not. Maldura Aurelio, 14 aprile 1614; ivi, 7488, not. Mozzi Muzio, 25 maggio 1618.

16 Ivi, 1949, not. Benaglia Marinino, 24 aprile 1547.

17 Ivi, 3134, not. Verdabio G.Giorgio, 4 aprile 1549; ivi, 2444, not. Colleoni Nicola, 28 luglio 1554.

notarili è però detto "Nicolao quondam Leonis Bergani de Besutio"[18]. Anche il fratello di Nicola, Pietro, compare negli atti notarili come "Petro quondam Leonis Bergami de Besutio"[19].

A quale di queste linee familiari appartenga Cerbonio ce lo chiarisce il testamento dettato nel 1512 dal priore di Santa Maria Maggiore, prete Bernardino figlio "Leonis de Besutio dicti de Bergano". Il priore nomina erede il Consorzio della Misericordia Maggiore, ma lascia una casa in borgo Canale ai nipoti, figli dei due fratelli premorti Giorgio e Giovanni. Tra i figli di Giorgio nomina Cristino, Martino "Trombone" (vale a dire il padre del nostro Cerbonio), Alessandro e Narno; tra i figli di Giovanni nomina Fermo e il defunto Leone, padre a sua volta di Nicola[20], il che ci permette di identificare con sicurezza questo secondo Leone con il marito di Caterina Ronzoni e di stilare l'albero genealogico di Cerbonio e degli altri *tubicines* che vedremo in seguito [01].

Torniamo ora a Cerbonio. Dopo gli atti del 1526 passano ben trent'anni prima di trovare un documento notarile relativo a lui, mancanza in parte giustificabile con il fatto che dal 1548 è assente da Bergamo, al servizio prima del cardinal Madruzzo e poi del principe elettore di Sassonia.

Il 10 gennaio del 1556 "il vertuoso et discreto signor Cerbonio de Besutio" è di ritorno in patria e prende moglie. Il relativo atto ci dice che la sposa è "la prudente et honestissima giovane madonna Eusebia figlia quondam legittima et naturale dil quondam rev.do miser Gio.Francesco Ossa", a suo tempo arcidiacono della cattedrale cittadina, la quale porta in dote 400 scudi d'oro[21]. In realtà quel "legittima" è un *lapsus calami* del notaio, in quanto nel suo testamento del 1537 l'Ossa cita ben quattro figli naturali "legittimati", vale a dire G.Alessandro, Esteria, Eusebia e Paola[22]. Questo testamento ci permette anche di dire che la nubenda ha più di venti anni, essendo nata prima del 1537. Ritorniamo all'atto dotale. A rappresentare la sposa intervengono "la veneranda matrona madonna Maria, matre et tutrice di detta madonna Eusebia" e Giorgio Verdabio, fratello [*scilicet* uterino] della sposa, mentre è cancellato il nome di un altro fratello, il rev. Baldassare, la cui presenza all'atto deve essere venuta meno all'ultimo momento. Peraltro anche Baldassare e Giorgio (che sono detti figli di G.Francesco Verdabio, un notaio

18 Ivi, 3134, not. Verdabio G. Giorgio, 31 luglio 1556 e 14 maggio 1560.

19 Ivi, 3134, not. Verdabio G. Giorgio, 29 aprile 1561. Pietro abita in borgo Canale e nel periodo 1559-65 contrae alcuni debiti, per saldare i quali vende alcune pertiche di un suo terreno "ad collum de Lungulo": ivi 3995 not. Martinoni G.Antonio, 4 dicembre 1559, 17 agosto 1560 e 8 novembre 1565.

20 Ivi 664 not. Agazzi G. Antonio, registro 1510-1518, ff. 256r-v, 14 aprile 1512.

21 Ivi, 2074, not. Carrara G. Alberto, atto dotale del 10 gennaio 1566.

22 Ivi, 2258, not. Rota Gio. Maria, testamento del 6 settembre 1537.

attivo dal 1520 al 1553, particolarmente apprezzato in ambito ecclesiastico)[23] sono citati nel testamento dell'arcidiacono, il quale li sostituisce come eredi al figlio e alle figlie, qualora muoiano senza discendenza, ordinando poi che i suoi quattro figli, un nipote *ex fratre* e i due fratelli Verdabio siano allevati ed educati da Maria del fu Vanotto *de Savionibus*. Grato per la fedele servitù prestatagli, l'arcidiacono le destina un cospicuo vitalizio in derrate alimentari, vesti e contanti e la nomina tutrice di tutti e sette i suddetti minori, sicché siamo indotti a ritenere che Maria Savioni sia la madre di Eusebia, anche se nel testamento è detta esplicitamente madre del solo figlio maschio ed erede principale[24]. Dal matrimonio di Cerbonio ed Eusebia, lo vedremo meglio più avanti, nasceranno due figlie, Silvia e Fulvia.

Quando si mette su famiglia, bisogna anche pensare a mantenerla. Ecco quindi che Cerbonio cerca di rientrare al servizio della città di Bergamo. Il 23 febbraio 1557 il Maggior Consiglio tratta la questione dello stipendio da riconoscere a Cerbonio, Antonio Scandella e Gerolamo Morari, che mettono in atto una trattativa salariale congiunta per ottenere l'impiego di *trombetti*. In sostanza fanno capire che, senza un adeguato stipendio, saranno costretti a lasciare Bergamo per andare a cercare altrove un miglior trattamento economico, interrompendo in tal modo pure l'insegnamento della musica di cui molti si giovano, con discapito della città. "Per intertenimento d'essi trombetti, a fine che non habbino occasione di partirsi da questa città per maggior salario o provisione gli venisse offerta fuori di questa città, et acciò che delle molte virtù loro musicali possino participare et instruirsi molti, così cittadini como altri, a honore decoro et ornamento della città" - così recita il verbale di seduta – viene messa *parte* di delegare agli Anziani la trattativa, fissando un tetto massimo di tre scudi/mese di salario ed una condotta decennale. Messa ai voti la proposta, il Consiglio si spacca letteralmente in due e la *parte* passa per un solo voto: 35 voti a favore, 34 contro[25].

Il 27 febbraio i tre vengono introdotti nel Minor Consiglio e ribadiscono la loro posizione: dichiarano di voler restare al servizio della città, anziché andare a servizio di grandi principi anche con maggior stipendio, purché con un trattamento economico decoroso. Licenziati i tre, la discussione prosegue finché si delineano tre proposte: la prima prevede 10 lire al mese di salario, la seconda 12 lire, la terza 3 scudi al mese, pari più o meno a 13-14 lire;

23 I rogiti di G. Francesco Verdabio (anni 1520-1553) sono conservati ivi 2546-2549. Anche Giorgio è notaio, i suoi rogiti coprono il periodo 1547-1590 e sono conservati ivi 3134.

24 Tale conclusione è confermata da due documenti del 1540, relativi all'eredità dell'arcidiacono, in cui è presente tra i tutori del figlio minore G. Alessandro "domina Maria de Verdabio": ivi 3115 not. Gromo G. Pace, primo e 9 maggio 1540.

25 BCBg, Azioni 26, ff. 295r-v, 23 febbraio 1557. G. Towne, *Tubatori* cit., p. 193 n. 49 indica erroneamente il 3 febbraio 1557, anziché il 23, come inizio della negoziazione.

l'importo è comprensivo di ogni emolumento, *benefit* etc., anche della regalia degli stivali che si danno ai trombettieri. Ai voti passa la terza proposta[26].

La vigilia di Natale 1557, troviamo Cerbonio nella cancelleria della città di Bergamo per firmare il contratto di lavoro lungamente discusso. In esecuzione di delibera 23 febbraio 1557 del Maggior Consiglio e di quella del Minor Consiglio del 27 stesso mese, il conte e cavaliere Davide Brembati, Salvario Corteregia e G. Andrea Beroa, a ciò deputati dal Consiglio cittadino, assumono Cerbonio Besozzi e Gerolamo di Bettino [Morari] in qualità di *tubicines et precones* del Comune, ma non lo Scandella, che – evidentemente stanco di attendere - se n'è andato da Bergamo da alcuni mesi ed è stato licenziato[27]. La condotta ha durata di dieci anni ed è regolata – specifica il contratto – dall'art. 70 della prima Collazione dello Statuto, che tratta specificamente dei *tubicines* e viene contestualmente letto a chiara intelligenza dei contraenti. Il servizio deve essere prestato personalmente dai due assunti, non sono ammesse sostituzioni né assenze, salvo benestare del Maggior Consiglio. L'inosservanza della norma comporta la perdita dello stipendio di un intero anno, che è fissato in 36 scudi d'oro (3 scudi al mese) per ciascuno, compreso in tale importo anche il paio di stivali fornito ogni anno ai *precones.* Oltre a prestare servizio come araldi per la proclamazione degli ordini pubblici, gli incanti del Comune e dell'Ospedale e altre tipologie legali, i due sono tenuti ad essere presenti "tam super organo quam in choro" nella chiesa di S. Maria Maggiore, cappella della città, per suonare musica con strumenti a loro scelta e a richiesta del maestro di cappella "ad laudem Dei et pro honore et decore ecclesie predicte". Questo servizio liturgico (denominato rispettivamente serenata e mattinata) deve essere prestato a titolo gratuito nelle vigilie e nelle solennità di Natale, Pasqua e Pentecoste; nelle vigilie e nelle feste della Vergine: Purificazione (*Candelora,* 2 febbraio), Annunciazione (25 marzo), Assunzione (15 agosto) e Natività (8 settembre); a Capodanno e all'Epifania[28].

Sembra così iniziare il secondo periodo di Cerbonio a servizio della città di Bergamo quale araldo, che verrà interrotto ai primi di marzo del 1561 per il secondo e definitivo trasferimento a Monaco al servizio del duca di Baviera[29].

26 BCBg, Azioni 26, ff. 297r-v, 27 febbraio 1557. Le proposte ottengono rispettivamente voti 1-12, 5-8 e 8-5.

27 Ivi, Azioni 27, f. 68v, 6 ottobre 1557: licenziamento di Antonio Scandella ("Antonius Scandellus preco cassus") per essersi assentato senza licenza e assunzione al suo posto di *Mathias de Besutio*, nipote *ex fratre* di Cerbonio, e *Baptista de Mutio* con salario di 9 lire al mese e durata un anno, con possibilità di conferma. G. Towne, *Tubatori* cit., p. 193 n. 50.

28 ASBg, FN 2259 not. Rota Gianmaria, 24 dicembre 1557 "conductio Hieronimi et Cerbonii preconum". G. Towne, *Tubatori* cit., p. 193 n. 49, ha reperito una copia del contratto nell'Archivio Storico Comunale di Bergamo sulla base di Angelo Mazzi, *Cerbonio Besozzi*, "Bergomum" 14 (1920), pp. 69-70.

29 La partenza di Cerbonio e Mattia avviene senza licenza della Città, che il 9 marzo

In realtà Cerbonio ha preso servizio il primo di agosto precedente e Gerolamo il primo settembre. Lo apprendiamo dai verbali della seduta del Minor Consiglio del 6 aprile 1558, quando i due si presentano a reclamare gli arretrati sullo stipendio a partire da tali date. Cerbonio ha ricevuto solo 8 lire al mese e Gerolamo 10, chiedono l'integrazione ai 3 scudi loro promessi e poi contrattualizzati il 24 dicembre 1557. Qualcuno obietta che è colpa loro se si è giunti tardi alla stipula del contratto, perché non accettavano la clausola di servire personalmente e non con un sostituto, *ergo* non possono pretendere arretrati di sorta. I due ribattono che i deputati assicurarono loro lo stipendio di 3 scudi e *sub fide et promissione* hanno iniziato il servizio; il ritardo nella stipula del contratto è dovuto esclusivamente agli impegni dei tre deputati. Per dirimere la questione vengono sentiti il cavalier Brembati e il Corteregia, i quali confermano la versione di Cerbonio e Gerolamo in ogni particolare; aggiungono inoltre un dettaglio interessante: i due hanno lasciato un lavoro meglio retribuito a Milano per venire a servizio della città. Avuti tali chiarimenti, il Consiglio delibera il pagamento degli arretrati come richiesto[30].

Al 25 febbraio dell'anno 1558 risale un intrigante documento. Siamo in casa del cavalier G. Battista Grumello, in vicinia di San Cassiano, e il padrone di casa procede alla nomina di un procuratore. Tra i testimoni il notaio elenca Giovanni del fu Martino *de Besutio*, poi si corregge e sostituisce Giovanni con Cerbonio. Nulla di male: evidentemente il notaio si è confuso tra i due fratelli, ma ha prontamente rimediato[31]. La cosa più interessante di quest'atto sta a tergo del foglio, su cui sono vergate delle note musicali "nella grafia tipica cinquecentesca derivata dalla notazione quadrata medievale: un sistema con le quattro voci di soprano, contralto, tenore e basso e un rigo sottostante in chiave di contralto col si bemolle in chiave. Nel sistema la prima battuta sembra un appunto (un *incipit* di melodia gregoriana?), poi comincia un brano a tre voci che inizia a canone e procede con qualche goffaggine (sono visibili correzioni e cassazioni)"[32]. Che il nostro Cerbonio, per ingannare il tempo in attesa del padrone di casa o del notaio, abbia fissato su quel foglio un motivo musicale che gli passava per la testa?

Come già ricordato, nel 1561 Cerbonio si trasferisce a Monaco di Baviera. Ciononostante qualche ritorno in patria è attestato, quanto meno per curare gli interessi di famiglia. Il 23 maggio 1562, infatti, Cerbonio è a Bergamo e provvede a nominare un procuratore nella persona del notaio Giuseppe Crema, cui conferisce ampi poteri di rappresentanza, con facoltà di adire anche le

1561 assume al loro posto *Ioannes dictus Zani Besutius*. BCBg, Azioni, 28 f. 113v; G. Towne, *Tubatori* cit., p. 184 e 193 n. 52; M. Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta* cit., p. 134.

30 BCBg, Azioni, 27, f. 131r, 6 aprile 1558. Questo particolare è sfuggito al Towne.

31 ASBg, FN, 1876, not. Aregazzoli G. Andrea, 25 febbraio 1558.

32 Ringrazio il m.º Pieralberto Cattaneo per queste osservazioni.

magistrature di Venezia[33]. Nell'aprile di due anni dopo la procura viene rinnovata, affiancando al notaio Crema il fratello Giovanni e il cognato Alessandro Ossa. A quest'ultimo Cerbonio dà mandato specifico di vendere alcune proprietà per reinvestirne il ricavato in altre, probabilmente con l'intento di concentrare in una *possessione* più compatta dei terreni sparsi[34], come fa peraltro nel 1569 Giorgio Verdabio, cognato di Cerbonio e suo procuratore, acquistando terreni nella zona di Marne/Grignano nell'Isola bergamasca[35].

L'atto più interessante di questo periodo risale al 1567 ed è un testamento. Il venerdì 23 maggio *super pallatio Comunis Bergomi* Cerbonio detta al notaio Giuseppe Crema di cui sopra le sue ultime volontà, nominando eredi in parti eguali le due figlie Fulvia e Silvia, avute con la defunta moglie Eusebia Ossa, e il nipote Mattia, figlio del defunto fratello Giovanni. Alle due figlie, però, riserva ogni diritto sulla dote della moglie, che ascende a 500 scudi. Nessun accenno viene fatto a problemi di salute (Cerbonio anzi dichiara di essere in piena forma fisica e mentale), o ad altre ragioni che consiglino la redazione del documento, se non evidentemente la volontà di sistemare le questioni di famiglia data l'assenza dalla patria. L'unica altra disposizione riguarda la sepoltura, che deve avvenire come conviene a dei buoni cristiani ("cum exequiis et funeribus iuxta morem bonorum Christi fidelium")[36].

Nell'estate 1579 Cerbonio è di nuovo a Bergamo, per trattare e concludere il matrimonio della figlia Silvia con Antonio *de Barillis*, figlio di Stefano, un mercante di borgo San Leonardo. Come da prassi occorre fissare l'ammontare della dote e alle trattative intervengono Cerbonio e Marsilio, fratello dello sposo, in rappresentanza del padre capofamiglia. Il 26 giugno viene raggiunto l'accordo finale, che prevede una dote di 800 scudi d'oro più vesti, indumenti, oggetti e gioielli d'uso personale della sposa, cui vengono aggiunte per l'occasione due vesti di seta. Il pagamento è convenuto in più rate: trecento scudi in contanti al contratto di nozze, cinquecento mediante cessione di crediti vantati nei confronti dei massari di Grignano e dei proprietari di una casa posta vicino alla chiesa di S. Bernardino in città a scadenza ultima di tre anni. Il padre dello sposo a sua volta promette un'aggiunta dotale di altri cento scudi. L'accordo viene recepito in una scrittura privata sottoscritta dalle parti e consegnata al notaio G. Alberto Carrara.

Il primo luglio avviene la stipula formale dell'atto dotale. Nella sala consiliare della Misericordia Maggiore, avanti allo stesso notaio Carrara e al cognato Giorgio Verdabio in veste di secondo notaio, compaiono Cerbonio e il padre dello sposo. Premesso quanto convenuto sei giorni avanti e preso atto

33 ASBg, FN, 3699, not. Lazzaroni Gabriele, 23 maggio 1562. Gli atti del notaio Giuseppe Crema sono conservati ivi 2476-2480 e coprono gli anni 1545-1576.
34 Ivi, 3700, not. Lazzaroni Gabriele, 20 aprile 1564.
35 Ivi, 1884, not. Aregazzoli G. Andrea, 9 febbraio 1569.
36 Ivi, 2479, not. Crema Giuseppe, 23 maggio 1567.

che vestiti, gioielli etc. della sposa sono già stati portati a casa del marito, Cerbonio versa al Barili i trecento scudi convenuti come acconto, impegnandosi al saldo nel termine più breve di un solo anno rispetto a quanto in precedenza concordato. Nel frattempo lo sposo potrà incassare gli affitti dovuti dai debitori ceduti. Il padre dello sposo "in signum amoris" aggiunge altri cento scudi di contradote (come peraltro previsto nei patti nuziali), portando così la dote a totali novecento scudi[37].

Non sappiamo se dopo il matrimonio della figlia Cerbonio sia ritornato in Baviera. Lo ritroviamo comunque a Bergamo il 2 novembre successivo, in casa del consuocero Stefano Barili in borgo San Leonardo. Cerbonio, definito "musicus illustrissimi et excellentissimi domini Ducis Bavarie", è a letto "aliqualiter corpore languens" e fa testamento. Questo è molto più articolato del precedente del 1567. Prima di tutto Cerbonio nomina erede universale la figlia Fulvia, rimasta a Monaco alla corte del duca di Baviera ("que de presenti degit apud predictum illustrissimum dominum Ducem"), ma ella dovrà accollarsi il saldo della dote della sorella Silvia appena sposata, che per questa ragione viene esclusa dalla successione. Vi rientrerà, se Fulvia morisse prima delle nozze o monacazione, a metà con il cugino *Mathias de Besutio*, il figlio di Giovanni, che ha seguito Cerbonio in Baviera. A lui il testatore lascia "omnia mobilia", che si trovano "in terra Monaci Bavarie", e la cura di Fulvia. A maggior cautela dell'erede istituito Cerbonio elenca i capitali da lui investiti o comunque vantati: 200 scudi d'oro (più interessi) dati al mercante di Gandino Giuseppe Spampati; 40 scudi in mano di Battista *de Brochis*, mercante di Chiavenna residente a Monaco; scudi 135 e lire 5 detenuti in contanti da Cerbonio e da consegnare allo Spampati; scudi 150 circa, resto dello stipendio di musico del duca di Baviera, cui va aggiunta "una medalea aurea" con l'immagine del duca. Inoltre vanta un credito di 150 scudi a saldo della dote della defunta moglie Eusebia, per i quali pende lite con il cognato Alessandro Ossa. Stabilisce inoltre che dei capitali depositati presso lo Spampato siano versati al genero Antonio Barili 300 scudi per riacquistare i due terreni cedutigli quale prima rata della dote di Silvia. A chiusura nomina esecutori testamentari Marsilio Barili, fratello del genero, e il nipote Mattia, con ampia libertà di trattare e chiudere la lite con l'Ossa, anche con una transazione stragiudiziale, destinando l'importo incassato in tre parti uguali alle due figlie e al nipote Mattia[38].

Abbiamo indugiato sui dettagli finanziari, perché in letteratura si sostiene che Cerbonio sia morto a Monaco il 10 dello stesso mese di novembre 1579 pieno di debiti[39], mentre dal testamento non risulta una situazione così cri-

37 Ivi, 2074, not. Carrara G. Alberto, primo luglio 1579.
38 Ivi, 3134, not. Verdabio G. Giorgio, 2 novembre 1579.
39 M. Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta* cit., p. 139, che attinge a sua volta a Reinhard

tica. Dubitiamo poi che il nostro musico sia morto a Monaco, perché una persona che il 2 novembre è a letto a Bergamo ammalata piuttosto seriamente ("aliqualiter"), non si mette in viaggio per raggiungere la Germania. Più verisimilmente Cerbonio muore a Bergamo in casa Barili, assistito dalla figlia Silvia.

Ritroviamo Silvia nell'agosto 1600 alle prese con le problematiche legali conseguenti alla morte del marito Antonio, ucciso nei mesi precedenti in Gera d'Adda, quando rinuncia ad ogni azione contro uno degli inquisiti per il delitto, tale G. Angelo *Bossonus* di Vailate, riconoscendo che non ha colpe nell'accaduto[40]. Cinque anni dopo ecco un virtuale incontro con il ramo familiare rimasto in Baviera; l'occasione è la liberatoria rilasciata a Silvia per i fitti dei terreni posti a Brembate Inferiore. Ad agire non è il cugino Mattia, nel frattempo deceduto, ma la vedova e il figlio di lui, Caterina *de Pomis* e G. Cosimo, sia pure per mezzo di un procuratore[41]. Questi terreni vengono definitivamente venduti da G. Cosimo nel 1620; nella relativa procura egli è detto *musicus ac tubicen* del duca di Baviera[42].

L'ultimo atto relativo a Silvia è il testamento del 28 luglio 1613[43]. In esso nomina erede universale di ogni suo bene "Gio.Battista suo figliolo, nato di legitimo matrimonio con il *quondam* Antonio [...] eccetto le vesture di qual si voglia sorte della predetta testatrice, così di biancherie come in altro modo, et altri utensili di donne, i quali vole et ordina che siano datti et consignati a madonna Cornelia sua figliola, moglie di d. Gio. Battista Baldello"[44]. Tuttavia, "perché crede che detto miser Gio. Battista suo figliolo debba farsi sacerdote, vivendo hora in habito clericale, perciò vole et ordina che [...] sia doppo lui herede di tutti li beni predetti la predetta madonna Cornelia sua figliola", la quale potrà vendere i beni dell'eredità "in bisogno di maritar le

Kade, *Antonius Scandellus (1517-1580), ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei*, Sammelbänder der Internationalen Musikgesellschaft, 15 (1913-1914), p. 544. La data di morte del 10 novembre 1579, peraltro congruente con le declinanti condizioni di salute dichiarate nel testamento del 2 stesso mese, è dedotta dalla annotazione del saldo dello stipendio di Cerbonio, eseguito a mani del nipote Mattia nell'anno 1580: "salario dovuto al suo defunto parente Cerbonio violinista per i trimestri ancora dovuti dell'anno '79 fino al 10 novembre del detto anno, fa 2 trimestri e mezzo", in Walter Friedensburg, *Die Chronik des Cerbonio Besozzi 1548-1563*, "Fontes Rerum Austriacarum, Oesterreichisce Geschichts-Quellen, Erste Abteilung, Scriptores", IX, Wien 1904, p. 15, la cui introduzione è pubblicata in traduzione italiana da M. Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta* cit., pp. 339 ss. (p. 351 per la citazione, rimasta in tedesco).

40 ASBg, FN, 2931 not. Baldelli Giulio, 28 agosto 1600.

41 Ivi, 2932, not. Baldelli Giulio, 10 maggio 1605. Di Matteo Besozzi si hanno notizie presso la corte di Baviera fino al 1600: W. Friedensburg, *Die Chronik* cit., p. 15 n. 5; M. Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta* cit., 351 n. 37.

42 ASBg, FN, 3735, not. Capitani Mozzi Agostino, 19 novembre 1620.

43 Ivi, 2934, not. Baldelli Giulio, 28 luglio 1613.

44 Il genero G. Battista Baldelli potrebbe essere identificato con l'omonimo notaio, i cui rogiti sono conservati ivi 3921 e coprono il periodo 1599-1643.

figliole o instruer li figlioli al ben vivere". Morta la madre, anche G.Battista nomina erede universale la sorella Cornelia con testamento del 24 dicembre 1615[45]. Nel 1629 i coniugi Baldelli riscuotono tutte le somme di pertinenza dell'eredità depositate presso un mercante cittadino[46]. Con questi atti cessano le notizie sui più immediati discendenti di Cerbonio.

ALTRI BESOZZI 'TUBICINES'

Un altro membro della famiglia Besozzi, che esercita la professione di *trombetta* per la città, è Fermo[47]. Suo padre è Nicola, da identificare con il figlio di quel Leone che abbiamo già visto sopra in documenti del 1547.

Secondo il Towne Fermo Besozzi è al servizio della città di Bergamo nel periodo 1589-1592 come *balottino* (una sorta di custode, usciere e messo comunale) e nel 1592 come *trombetta*[48], ma i documenti d'archivio reperiti anticipano di quasi vent'anni l'attività alle dipendenze della città. Nel luglio 1570 è *officialis provisionum*, o *balottino*, assunto a termine e riconfermato alla scadenza per l'ottimo servizio prestato[49]. In effetti Fermo sembra essere un dipendente fidato e viene perciò impiegato anche in missioni fuori Bergamo: nel 1571 viene spedito a Verona e Brescia per raccogliere informazioni sull'importo del donativo che quelle città intendono fare al Doge per la guerra *contra Turchas*; l'anno successivo d'ordine dei Rettori va a Milano ad assumere notizie sulla peste a Parma e poi a Brescia, per informarsi se la città fornisca l'alloggio a taluni magistrati/ispettori della Serenissima[50].

Nell'aprile 1587 riesplode una vecchia *querelle*, che vede contrapposti gli abitanti di Brembate (spalleggiati dalla città di Bergamo) ai Trevigliesi a causa dei due canali d'irrigazione estratti dal Brembo a valle del ponte di San Vittore. I primi contrasti insorgono nel 1559, ma la vicenda si trascina tra ripicche reciproche fino al 1570, quando viene raggiunto un accordo che sancisce il diritto degli "amorevoli nostri amici de Treviglio" di effettuare regolari lavori di manutenzione alle bocche di presa nel fiume. Qualcuno però persevera a danneggiare questi apprestamenti, sicché nel 1587 un rappresentante di Treviglio ricorre ai Rettori di Bergamo, che emanano un proclama

45 Ivi, 2934, not. Baldelli Giulio, 24 dicembre 1615.

46 Si tratta di un totale di 600 scudi. Ivi 7492 not. Mozzi Muzio, 12 giugno e 13 settembre 1629.

47 Per le altre attività di Fermo Besozzi, prima agente dei Comenduno titolari del servizio postale tra Bergamo e Venezia, e poi gestore del postribolo cittadino, cfr. i riferimenti in M. MENCARONI ZOPPETTI, *Il trombetta* cit., p. 114 n. 95.

48 G. TOWNE, *Tubatori* cit., p. 178 e 185.

49 BCBg, Azioni, 32, ff. 238v-241v, 20 luglio 1570 (rimborso spese di missione); Azioni 33, ff. 176v-178r, 21 dicembre 1571: "sia admesso Fermo Besutio a servire per Giacomo Martinone, standо che serve con bona satisfattione".

50 I rimborsi delle spese di missione si trovano ivi, Azioni, 33, f. 135v, 20 ottobre 1571; Azioni 34, f. 11v, primo settembre 1572, e f. 21v, 8 novembre 1572.

per diffidare severamente chiunque dal danneggiare le rogge. Il proclama viene pubblicato il 18 aprile a Bergamo, ma occorre ovviamente farlo anche a Brembate, *locus commissi delicti*, dove viene spedito il giorno successivo *Fermus Besutius tubicina*. È domenica e dopo la messa, sulla piazza del paese gremita di gente, Fermo "publica et crida" l'ordine superiore e la pena di sette anni di galera prevista per i trasgressori[51]. In modo analogo, dal 23 maggio al 26 giugno 1589 Fermo provvede a pubblicare ("se, sono tube premisso, stridasse et proclamasse alta et intelligibili voce" dichiara) in città e in 43 comuni del distretto bergamasco i "capitoli del datio della seta et galette"[52], operazione ripetuta nel 1594 "sopra il Reggio novo della Città di Bergamo"[53].

Nel 1596 Fermo chiede alla città "che gli sij refatto il mandato per il suo salario del mese di ottobre 1594, da lui perso in quel tempo". Come da prassi vengono eletti due membri del consiglio per riferire in merito. Fatte le dovute verifiche sui registri dei mandati emessi e pagati e riscontrata la mancata estinzione del mandato in questione, i due deputati ne riferiscono al consiglio che il 17 maggio 1596 delibera a pieni voti l'emissione di un duplicato[54].

"Miser Fermo figlio quondam miser Nicolò Besutio trombetta" è presente nel 1601 nella Camera Fiscale di Bergamo tra i testimoni dell'atto con cui le contrade di Longa, Pussano e Albenza si separano da Almenno di sotto, Porta e Borgo per costituirsi in comune a sé stante[55], mentre due anni dopo è testimone all'atto con cui la Quadra di mezzo rinuncia all'affitto del locale ad uso tezzone di salnitro in Osio Sotto[56]. A questi atti, in cui Fermo appare in virtù della sua professione di servitore della città, seguono due documenti privati: nel 1605 il nostro *tubicen* rimette ogni offesa e ferite ricevute da un tale *Horatio de Paseris*, che probabilmente a causa del procedimento penale in corso è prudentemente assente da Bergamo[57], mentre due anni dopo viene nominato procuratore per recuperare dei crediti[58].

L'ultimo atto rinvenuto risale al 1618 ed è quanto di più personale possa esserci: è il testamento di "Fermo Besutio, trombetto, figlio quondam Nicolò", che detta a persona di fiducia le sue ultime volontà, le sottoscrive di proprio pugno e presenta poi in plico chiuso al notaio. Il *trombetto* esordisce dichiarando di essere "sano della mente, inteletto et corpo, per la Idio gracia", ma subito dopo si corregge facendo cassare "et corpo", il che appare più congruente con l'annotazione finale del notaio che lo definisce "in etate senili

51 Ivi, Archivio Camera dei Confini, LXXX, ff. 7r-8v, *Proclama illorum de Triviglio* del 18 aprile 1587.

52 Ivi, Processi, 119, alle date.

53 Ivi, Processi, 31, alla data 30 luglio 1594.

54 Ivi, Relazioni, 8, n. 402 del 17 maggio 1596.

55 ASBg, FN, 3775, not. Moioli Francesco, *divisio comunis Leminis* del 30 marzo 1601.

56 Ivi, 3776, not. Moioli Francesco, 3 dicembre 1603.

57 Ivi, 2932, not. Baldelli Giulio, 28 luglio 1605.

58 Ivi, 2933, not. Baldelli Giulio, 26 aprile 1607.

constitutus”. Per prima cosa Fermo dispone di essere sepolto nella chiesa cittadina di S. Maria dei Carmini, per la quale dimostra particolare devozione: in essa l’erede dovrà far celebrare una messa di suffragio ogni anno. Prosegue nominando erede “usufrutuario generale Jacomo Felippo, figliolo de Alesandro Pasta de Baris”, che non sappiamo se sia in qualche rapporto di parentela con lui. La successione non è a titolo libero, ma come fedecommesso mascolino, sì che ogni primogenito maschio dovrà chiamarsi Fermo. Nel caso Giacomo non abbia figli maschi, subentrerà nel fedecommesso il di lui fratello G.Andrea con i medesimi obblighi; in caso di estinzione anche di questa seconda linea mascolina, l’eredità andrà all’Ospedale di Bergamo, eccetto “la casa apresso ala hostaria del sole, deta del Bologna”, destinata ai Padri del Carmine. Nel testamento Fermo non cita né moglie né figli, solo i nipoti Nicolò e G.Antonio, cui destina un legato di 10 scudi cadauno “per tutto quello che da me possa aspetar”, e la nipote Maddalena, cui lascia 50 scudi, una specie di dote. Il legato a tacitazione di diritti sull’asse ereditario è generalmente destinato agli agnati, cioè ai parenti stretti in via maschile del testatore, che potrebbero impugnare il testamento, sicché pensiamo che questi nipoti siano figli di un fratello del nostro. Il testamento viene sottoscritto e sigillato da Fermo il 16 marzo 1618 e consegnato il giorno dopo al notaio, il quale annota che la consegna avviene nella camera da letto del testatore, che presumibilmente è allettato. Il 24 dello stesso mese il plico viene presentato al Podestà, che ne ordina l’apertura e la pubblicazione[59]. Fermo è dunque deceduto.

Torniamo ai due nipoti, Nicolò e Antonio. Troviamo due dipendenti della città di Bergamo con questo nome, che risultano figli di un Francesco *balotino*, a sua volta figlio di Nicola[60], come lo è pure Fermo, di cui abbiamo trattato finora.

“Miser Antonio quondam miser Francesco di Besuzzi [...] è investito del sonar delle hore in Cittadella et del sonar la campana al tempo delli incanti delli datij”. Nell’aprile 1624 addiviene ad un accordo con un tal Giuseppe Algarotti, perché lo sostituisca in ambedue le incombenze per un anno prossimo venturo. In compenso rilascia al sostituto l’uso della casa demaniale “assignata dal Serenissimo Prencipe per tal effetto” e la metà dello stipendio, riservando a sé stesso l’altra metà. Nel documento non è esplicitata la ragione di tale sostituzione, è presente invece l’inventario delle poche suppellettili presenti nella casa d’abitazione ceduta, che dovranno essere restituite a fine periodo[61].

Di “miser Nicolò Besuzzo, trombetta della magnifica Città, quondam Francesco balottino” ci rimane il testamento risalente al 26 giugno 1630.

59 Ivi, 3983, not. Amanio Flaminio, 16 marzo 1618.
60 Ivi, 4097, not. Caomanzo Farina Alberto, 30 giugno 1601.
61 Ivi, 4060, not. Facheris Pietro q. Bartolomeo, 29 aprile 1624.

Siamo nel bel mezzo della peste di manzoniana memoria, Nicolò è infermo e "per esser tempo di contagio" si deve mantenere il distanziamento sociale (come ci ha insegnato di recente il Covid): ecco, quindi, che si affaccia alla finestra della sua casa "nel loco detto la contrata dei Beteroli della cura et parochia del Rossano vicinanza di S. Lorenzo fuori delle mura della città di Bergamo"[62] e da lì detta le sue ultime volontà al notaio, che si trova sotto la finestra nella piazzetta contigua alla casa e alla vicina "chiesiola detta S. Maria di Loreto". Nicolò è molto devoto alla Vergine Maria, ha fatto costruire a sue spese e sulla sua proprietà questa chiesa e, non avendo figli, la istituisce erede universale con obbligo di utilizzare le entrate dell'eredità per la celebrazione di messe in suffragio dell'anima sua. In più ordina la costruzione della sacristia, che ancora manca, "nel modo già disegnato da lui". Secondo l'uso, Nicolò nomina usufruttuaria la moglie, Felicita di Bartolomeo Saroldi, e lascia alcuni legati a "Giacomo suo nipote nato del quondam miser Leon suo fratello" e a due figlie di due cognati[63]. Osserviamo, per inciso, che anche questo Leone Besuzzo era un *trombetto* della città[64].

Quattro giorni dopo tocca a Felicita Seroldi fare testamento. È "moglie relitta", cioè vedova, di Nicolò Besuzzo "trombetto della magnifica Città di Bergamo" e, nonostante il morbo che imperversa, si dichiara sana di corpo e di mente. Osserva nondimeno il distanziamento sociale e si ferma sulla porta di casa, mentre notaio e testimoni stanno fuori. Nomina erede il fratello Antonio, che obbliga "a dispensar a' poveri del Rossano [...] una soma di formento in pan cotto per l'anima sua in termine di giorni quindici" dalla sua morte e a far celebrare delle messe di suffragio "anco nella chiesiola presso la casa di essa testatrice detta la Madonna di Loreto"[65].

G. ANGELO SCANDELLA

G. Angelo Scandella fu Gerolamo è un altro dei *tubicines* che lavorano al servizio della città di Bergamo. Anche per lui, come per Cerbonio Besozzi, si tratta di un mestiere di famiglia: il padre Gerolamo è documentato nel ruolo nel 1528, il fratello Antonio dal 1530 al 1548, G. Angelo stesso dal 1548 al 1551. Assunto in sostituzione del fratello partito con Cerbonio Besozzi per servire il cardinale di Trento e poi approdato in Sassonia, nel 1551 anche G. Angelo lascia Bergamo per raggiungere il fratello in Germania, dove entrambi (e Cerbonio) sono documentati a Dresda ancora nel 1555. Per i primi due anni (1551-52) il suo ufficio di *trombetta* viene svolto da Almidano di Bartolomeo di San Gallo, che alla fine dell'anno del 1552 viene confermato nell'ufficio dal

62 Rosciano ora è frazione del comune di Ponteranica (Bg).
63 ASBg, FN, 6329, not. Benaglia Marco Antonio, 26 giugno 1630.
64 Ivi, 6329, not. Benaglia Marco Antonio, 8 maggio 1604 "incantando Leon Besuzo trombetto".
65 Ivi, 6329, not. Benaglia Marco Antonio, 30 giugno 1630.

Consiglio cittadino[66].

Ai primi di luglio 1553 G. Angelo è di ritorno a Bergamo, dove provvede ancora una volta a cercarsi un rimpiazzo, "havendo havuto licentia dalla magnifica Comunità di Bergomo di metter uno trombetta in suo loco per andar luy a Saxonia". La scelta cade su "Stephano de Midano, fiol di ser Bertolo de S.to Gallo", vale a dire sul figlio del precedente sostituto, Midano o Almidano di San Gallo, il quale si impegna a servire *per trombetta* fino al ritorno in patria di G. Angelo o del fratello Antonio. Secondo gli accordi presi, formalizzati in una scrittura privata sottoscritta dalle parti, Stefano rimborserà allo Scandella "la meytà sì dilla provisione, qual haverà dalla magnifica Communità di Bergomo, come di ogni altro guadagno qual luy Stephano farà durante la absentia de ditti fratelli di Scandelli", ma terrà per sé tutti i diritti "per li incanti alla Camera di pegni". Da parte sua lo Scandella sarà "tenuto a contribuir per li nolli di cavalli, quali si farà in cavalcate"[67]. Quanto duri questa sostituzione non sappiamo dire, ma nel giugno 1557 G. Angelo ha ripreso il suo posto di *vicetubicen*, perché gli vengono rimborsate le spese di missione per aver fatto da scorta ai mercenari svizzeri, assoldati dal pontefice, in transito per la Bergamasca[68]. La sua attività di *vicetrombetta* finisce qui: il 6 ottobre 1557 il Consiglio cittadino licenzia il fratello Antonio, titolare dell'incarico, per essersi allontanato da Bergamo senza autorizzazione, e di conseguenza cessa pure l'incarico di G. Angelo, che viene escluso anche dalla quaterna di nominativi proposti per l'elezione del successore[69].

Un ulteriore documento ci porta ai primi di agosto del 1563, quando G. Angelo prende moglie. La prescelta è Agnese del fu Francesco *de Tercio*, che viene promessa dal fratello G. Battista, di professione *vitriarius* (fabbricante di vetri) in Pendezza, con una dote di 1000 lire, da pagarsi in quattro rate annuali. Al relativo atto dotale interviene anche il notaio Pellegrino San Pellegrino, zio materno della sposa, che regala alla nipote altre 40 lire imperiali[70]. Lo Scandella si accorge subito che le finanze del cognato non sono particolarmente floride e la dote della moglie appare a rischio, sicché un paio di mesi dopo adisce le vie legali e ottiene di porre un vincolo sulla casa "cum una fornace a vitrio dirupata", che il cognato ha in vicinia di San

66 G. Towne, *Tubatori* cit., p. 178-179, 184 e 192 nn. 43-48.; BCBg Azioni 25, f. 128v, 23 dicembre 1552.

67 ASBg, FN, 1874, not. Aregazzoli G.Andrea, 5 luglio 1553.

68 BCBg, Azioni ,27, f. 43v, 22 giugno 1557.

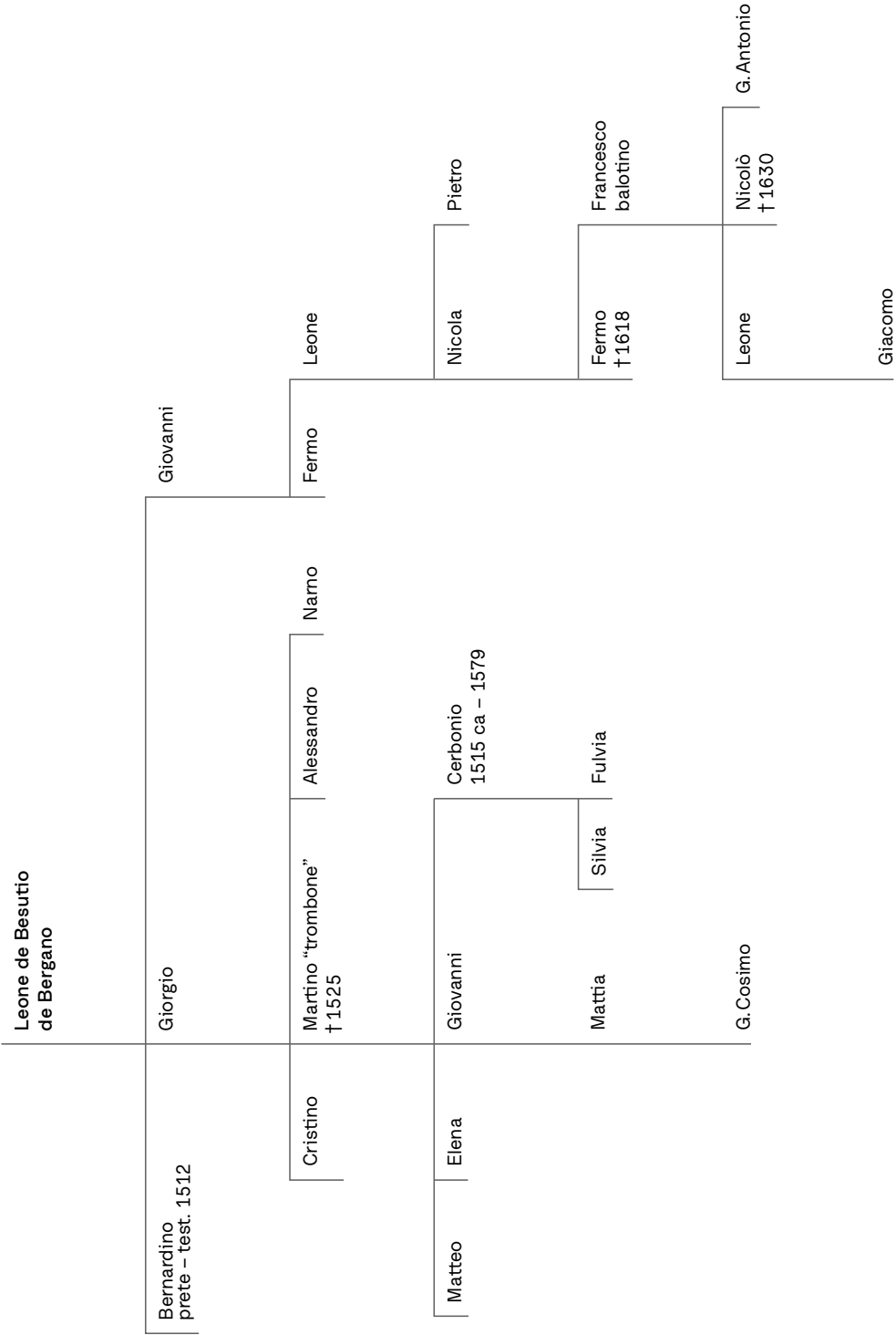
69 Ivi, Azioni, 27, f. 68v, 6 ottobre 1557: proposti "Ioanne de Besutio, Mathia de Besutio, Baptista de Mutio et Marco de Mantua" vengono eletti Mattia Besozzi, nipote di Cerbonio, e il Mozzi per un anno, salvo riconferma. Matteo viene confermato e nominato "preco ordinarius" il 5 gennaio 1559. Ivi Azioni 27, f. 201, alla data.

70 ASBg, FN, 2074, not. Carrara G. Alberto, 9 agosto 1563. I rogiti di Pellegrino San Pellegrino sono conservati ivi 2534-2537 e coprono il periodo 1526-1575. Pellegrino è figlio a sua volta del notaio Gerolamo, a lungo attivo per la Misericordia Maggiore: i suoi rogiti sono ivi 1266-1280, anni 1504-1562.

Pancrazio a Bergamo "in contrata dela Pendezia"[71]. L'azione legale, iniziata di concerto con lo zio notaio, è volta a tutelare non solo Agnese, ma tutte le donne di famiglia, cioè le sorelle di lei Felicita e Barbara e la cognata Anastasia, moglie di G. Battista, per quanto concerne le loro doti. Non avendo liquidità sufficiente a far fronte ai suoi obblighi, il 10 novembre 1563 G. Battista conviene di vendere allo Scandella (che agisce anche a nome del fratello Antonio assente) la casa con fornace da vetri, che è valutata dal mastro *cementarius* Morgante *de Cavacis* poco più di 3820 lire imperiali. Con questa somma verranno saldate completamente le doti delle cognate, metà della dote di Agnese e alcuni debiti pregressi di G. Battista. Con un altro atto dello stesso giorno il Terzi con la moglie si mette al servizio dello Scandella nel commercio dei vetri ("in negotiis mercature et artis vitriorum"); questi a sua volta conviene di tenere in casa e mantenere il cognato, la moglie e il figlio. Quanto allo stipendio sarà lo Scandella a decidere secondo "iuditio et conscientia"[72]. Senza perdere tempo, lo Scandella prende in mano la situazione e tre giorni dopo presenta al Consiglio cittadino la richiesta di voltura a proprio nome del privilegio concesso nel 1454 alla città di esportare da Venezia l'allume necessario per la produzione dei vetri, citando appunto l'accordo intervenuto con il cognato, che non può "per diversi infortunij a luy occorsi, ben noti a tutta questa città, essercitare tal'arte"[73]. La gestione dell'attività mercantile da parte dello Scandella dura pochi mesi, giusto fino a quando il cognato salda la dote della moglie, il che avviene alla fine di agosto dell'anno successivo 1564[74]; quattro mesi dopo sono in corso le pratiche per retrovendere al Terzi la casa con fornace da vetri in Pendezza[75], segno tangibile del disimpegno dello Scandella da ogni attività in merito.

Gli ultimi documenti reperiti riguardano i rapporti con lo zio acquisito, il notaio Pellegrino San Pellegrino. Nel marzo 1569 lo Scandella lo nomina suo procuratore *ad lites*, nell'ottobre 1570 i due fanno i conti del rispettivo dare e avere: G. Angelo risulta creditore per 205 scudi d'oro, che vengono prontamente rimborsati[76]. Poi null'altro.

71 Ivi, 1879, not. Aregazzoli G.Andrea, *possessus* 25 ottobre 1563.
72 Ivi, 1879, not. Aregazzoli G.Andrea, 3 atti del 10 novembre 1563.
73 BCBg, Azioni, 29, ff. 107v-108r, 13 novembre 1563.
74 ASBg, FN, 2349, not. Zanchi Paolo, 31 agosto 1564.
75 Ivi, 3091, not. Capitani de Mozzi Battista, primo gennaio 1565.
76 Ivi, 1884, not. Aregazzoli G.Andrea, procura 14 marzo 1569 e quietanza 21 ottobre 1570.

Leone de Besutio
de Bergano
Bernardino
prete – test. 1512
Giorgio
Giovanni
Cristino
Martino “trombone”
† 1525
Alessandro
Narno
Fermo
Leone
Matteo
Elena
Giovanni
Cerbonio
1515 ca – 1579
Nicola
Pietro
Mattia
Silvia
Fulvia
Fermo
† 1618
Francesco
balotino
G.Cosimo
Leone
Nicolò
† 1630
G.Antonio
Giacomo

VITA
DELL'ATENEO

RELAZIONE A.A. 2022/2023 381° DALLA FONDAZIONE [1]

Egregi Soci accademici,
l'anno accademico 2022-2023 ha visto l'Ateneo impegnato nella sua attività culturale legata all'importante occasione dell'anno della Capitale della Cultura, basata su progetti e iniziative programmati nei Consigli di Presidenza del 14 novembre 2022 e 3 aprile 2023, concordati e definiti nelle Adunanze di Classe del 30 novembre 2022 e 18 aprile 2023 e nelle Adunanze generali del 30 novembre 2022 e 26 aprile 2023.

INAUGURAZIONE DELL'ANNO ACCADEMICO 2022/2023

Venerdì 4 novembre 2022 presso la sede storica dell'Ateneo in Città Alta, alle ore 17.00, è avvenuta l'inaugurazione dell'anno accademico 2022-2023. Dopo il breve saluto introduttivo del Segretario generale, ha preso la parola il Presidente Giovanni Carlo Federico Villa. È seguito il saluto da parte delle autorità presenti: l'Assessore alla Cultura del Comune di Bergamo, dott.ssa Nadia Ghisalberti; il Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Bergamo, prof. Sergio Cavalieri; don Mattia Magoni, Direttore dell'Ufficio comunicazioni sociali della Diocesi di Bergamo, delegato del Vescovo. Hanno fatto pervenire la loro adesione attraverso un messaggio di auguri il sig. Prefetto e il sig. Sindaco del Comune di Bergamo. Si è quindi proceduto alla cerimonia di aggregazione dei nuovi Soci accademici, dei quali è stato letto da parte del Segretario generale un breve profilo e ai quali sono stati consegnati dal Presidente la medaglia di appartenenza e il diploma accademico. Sono stati aggregati, per la Classe di Scienze Morali e Storiche, tra i Soci attivi: dott.ssa Mariangela Carlessi; dott. Fabrizio Costantini; tra i Soci corrispondenti: prof.ssa Carlotta Coccoli; prof.ssa Antonella Versaci. Per la Classe di Scienze Fisiche ed Economiche, tra i Soci attivi: prof. Dietelmo Pievani; prof. Gianpietro Cossali; prof.ssa Silvia Ravelli. Per la Classe di Lettere e Arti: tra i Soci attivi: dott.ssa Eleonora Gamba; dott. Thomas Persico; dott. Francesco Rossini; tra i Soci corrispondenti: dott.ssa Jessica Gritti. Si è proceduto a nominare Socio onorario il prof. Giuseppe Remuzzi.

1 Relazione ai sensi dell'art. 16 dello Statuto Accademico approvato con D.P.R. n° 196 del 7 febbraio 1986, redatta da Lorenzo Mascheretti, Segretario generale.

NEL BRONZO E NEL MARMO.
L'ANIMA E L'IDENTITÀ DI DUE CITTÀ: BERGAMO E BRESCIA

Nel presente anno accademico è proseguito il ciclo di conferenze del progetto avviato nel mese di settembre 2022, che individua e analizza, in un ordine progressivamente cronologico e tematico, gli esempi di statuaria monumentale a Bergamo e Brescia. Si sottolinea in primo luogo quanto il fenomeno della monumentalità statuaria, negli anni risorgimentali, postunitari, postbellici, sia stato un fenomeno generato "dal basso", ovvero dalle comunità locali, da associazioni, da giornali con sottoscrizioni pubbliche, da gruppi di notabili che di volta in volta hanno proposto, sostenuto, giudicato attraverso concorsi, collaborando a quella creazione di un vero e proprio "parco storico" che avrà ampio seguito ed imitazione in altri paesi, e soprattutto nelle Americhe, anche portando la scultura e la fusione italiana a livelli di esemplare eccellenza. Il lavoro evidenzia quanto e come, anche a Brescia e Bergamo, si proponesse un canone identitario, tanto nazionale quanto patriottico e comunale: artisti, letterati, scienziati, figure della civiltà comunale e rinascimentale individuate in quanto esemplari, di volta in volta guida, ammonizione, orgoglio e insegnamento per le generazioni. Il ciclo di conferenze si è sviluppato con i seguenti incontri.

Mercoledì 16 novembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Valentina Raimondo, *Identificarsi attraverso la materia. Storie di metallo e di monumenti funebri*; Mariangela Carlessi, *Per l'eternità. Declinazioni architettoniche e materiche dal Cimitero di Bergamo alla periferia*

Mercoledì 7 dicembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Mariola Peretti, Elena Franchioni, *Il monumento a Donizetti: restauro e ruolo nella* Forma urbis; Giovanni Cavadini, *Pregevoli esempi di arte nel cimitero di Bergamo*

Mercoledì 14 dicembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Carlotta Coccoli, *Preservare l'identità: il centro storico di Brescia nel secondo dopoguerra. Permanenze e trasformazioni nel piano di ricostruzione*; Alessandro Brodini, *La costruzione della memoria a Brescia: Carlo Scarpa e Ignazio Gardella per i caduti di Piazza della Loggia*

QUESTIONE DI CARATTERI.
SOCIETÀ, LUOGHI, CULTURA TRA BERGAMO E BRESCIA

Il gemellaggio tra Bergamo e Brescia per la Capitale della Cultura 2023 è di stimolo per ripercorrere i destini di due realtà tangenti. Città e territori condividono paesaggi, montagne, valli, fiumi, laghi, uniti da antichi tracciati viari che legano la penisola da ovest ad est, da sud a nord. Su queste strade "bergamaschi" e "bresciani" si sono incontrati, dai tempi più lontani sino a oggi, spesso fondendosi, pur mantenendo la propria identità, attraverso

le famiglie, le imprese, l'artigianato, l'arte, la musica, la religiosità, in una parola attraverso la cultura. "Questione di caratteri", progetto ideato dall'Ateneo di Bergamo e condiviso dall'Ateneo di Brescia e dall'Ateneo di Salò, finanziato dalla Fondazione Cariplo, rafforza i legami tra le due città e le loro province con l'obiettivo della ricerca, della conoscenza e del retaggio. Si delineano percorsi di cultura/culture, scegliendo, nell'ambito territoriale, casi-studio che vengono indagati a più livelli, raccogliendo i dati e i risultati di ricerche in diversi campi di interesse (storico, artistico, religioso, economico, naturalistico) al fine di valorizzare beni paesaggistici e culturali per favorire un dialogo costruttivo tra abitanti dei territori e turisti consapevoli.

Mercoledì 1 febbraio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Giovanni Carlo Federico Villa, Lorenzo Mascheretti, *Dal nuovo sito web dell'Ateneo al progetto per la Capitale della Cultura*

Mercoledì 8 febbraio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Renato Ferlinghetti, *Dai Corpi Santi di Bergamo alle Chiusure di Brescia*; Andrea Bonzi, *Vivere in Villa, un primo censimento delle dimore bergamasche nei Corpi Santi*

Mercoledì 15 febbraio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Marina Vavassori, *La necropoli romana*; Maria Fortunati, *I ritrovamenti archeologici in Via degli orti e Fontanabrolo*

Mercoledì 1 marzo 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Gianmaria Labaa, Giusi Villari, *Colle di San Vigilio e Colle Cidneo: segni, trama, mura*; Veronica Vitali, *I frati della Colombina in una pergamena dell'Archivio Capitolare del 1366*

Mercoledì 8 marzo 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Dario Personeni, Exercere opera pietatis. *I Minori e una pergamena poco nota (1230)*; Jessica Gritti, *La chiesa di San Gottardo tra Filarete e Isabello*; Lorenzo Mascheretti, Antonia Abbattista Finocchiaro, *Tracce artistiche per ritrovare San Gottardo*

Sabato 25 marzo 2023, ore 10.00, in Astino (con picnic). Interventi di: Gabriele Rinaldi, *Il paesaggio: dal brolo dei frati di Santa Maria Vecchia, alla Valle di Astino, al Bosco dell'Allegrezza*; Laura Serra, *Il sistema delle acque del convento*

Mercoledì 5 aprile 2023, ore 17.00, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Antonia Abbatista Finocchiaro, *Santi e artisti per curare corpi e anime*; Maria Mencaroni Zoppetti, *Sulle orme dei viandanti, la devozione a san Rocco e san Sebastiano*

Mercoledì 12 aprile 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Maria Mencaroni Zoppetti, *Il linguaggio delle grottesche: su amore e morte, un percorso tra immagini e libri*; Eleonora Gamba, *Dalla vicinia di Santa Grata a Venezia, la carriera di Bernardino Benaglio nel XV-XVI secolo*

Mercoledì 3 maggio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Eleonora Gamba, *Produrre cultura: dagli stracci, alle cartiere,*

alla stampa; Laura Bruni Colombi, Maria Mencaroni Zoppetti, *Sulla mappa di Bergamo: cartolai, librai, editori*

Mercoledì 10 maggio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Roberta Frigeni, *Comino Ventura da Sabbio Chiese a Bergamo*

Sabato 13 maggio 2023, ore 10.00, in Alzano Lombardo. Visita guidata alle antiche cartiere e alla mostra organizzata dalla Fondazione Giusi Pesenti Calvi *Lo sguardo della borghesia*, con la guida della curatrice Mariangela Carlessi

Mercoledì 17 maggio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Raffaella Poggiani Keller, *Abitati d'acqua preistorici*; Fulvio Adobati, *I lineamenti di un territorio in trasformazione*

Mercoledì 24 maggio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Edoardo Milesi, *Borgo Santa Caterina, crocevia delle due valli bergamasche: un sistema urbano compatto, ma poroso*; Paolo Mazzariol, *La devozione e le chiese di Borgo Santa Caterina*

Sabato 27 maggio 2023, ore 15.30, presso la Chiesa dei Celestini. Interventi di: Claudio Cecchinelli, *Il convento, la chiesa, il contesto*; Antonella Versaci, *Gli interventi novecenteschi nel convento*

Mercoledì 31 maggio 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Giovanni Carlo Fedrerico Villa, *Dal Lazzaretto allo stadio*; Monica Resmini, *Dalla Casa minima alla Reggiani*

Sabato 17 giugno 2023, ore 16.00, in Villa Grismondi Finardi. Visita guidata alla villa e interventi di: Alessandra D'Amico Finardi, *La villa e il giardino storico*; Laura Serra, *La collezione di strumenti scientifici di Giorgio Mirandola*

Mercoledì 25 ottobre 2023 ore 17.00, presso la Fondazione Carisma. Visita guidata alla Fondazione e interventi di: Lorenzo Mascheretti, *I fratelli Sonzogni. Beneficienza e collezionismo a inizio Ottocento*

Mercoledì 8 novembre 2023, ore 15.30, in Trescore Balneario. Visita a palazzo Mosconi Celati

ALLA RUSTICA BERGAMASCA. LINGUA, LETTERATURA E ARTE "IN PRIMA LETTURA"

La Classe di Lettere e Arti dell'Ateneo presenta un progetto che pone al centro dell'attenzione il dialetto orobico, plurisecolare patrimonio linguistico e, al contempo, veicolo comunicativo e letterario della nostra città e del territorio circostante. Menzionato già da Dante nel suo *De vulgari eloquentia* e dal coevo scrittore Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo* come cifra linguistica dell'area che, per dirla con Tasso, «il Serio bagna e 'l Brembo inonda», il dialetto bergamasco vanta sì una solida tradizione di studi, ma riserva ancora moltissimi aspetti inediti o da studiare in maniera approfondita.

Alla luce di nuove acquisizioni scientifiche in merito, si è creato un

percorso che si snoda in quattro incontri principali. Gli argomenti che di volta in volta affrontati coprono un arco cronologico che, a partire dal progressivo affiorare del bergamasco nelle testimonianze scritte d'epoca medioevale, giunge fino ai nostri giorni, con l'intento di ripercorrere l'evoluzione storica della nostra varietà linguistica attraverso i testi e di evidenziarne gli usi differenziati lungo il tempo.

Mercoledì 22 marzo 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Marco Robecchi, *Il lento affiorare del Bergamasco nel Medioevo: dalle origini al XV secolo*; Federica Guerini, *Il* Glossario Bergamasco Medievale *di Antonio Tiraboschi*

Sabato 15 aprile 2023, ore 10.00, in Santa Grata Inter Vites. Passeggiata guidata in Borgo Canale. Interventi di: Lorenza Maffioletti, *Tra realtà e fantasia, i personaggi ottocenteschi di Marc'Antonio Franchi da Borgo Canale*

Mercoledì 19 aprile 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Maria Mencaroni Zoppetti, *Una felice* trouvaille*. Un foglio volante della Fiera della Sensa di Venezia*; Federico Baricci, *Il Bertolì: la lingua e il contesto letterario*; Matteo Comerio, *Un istrumento notarile parodico "alla bergamasca"*

Mercoledì 7 giugno, ore 17.00, in Villa Grismondi Finardi. Interventi di: Erminio Gennaro, *Paolina Grismondi*; Lorenza Maffioletti, *La biblioteca del bibliofilo*; Marta Gamba, *Fotografie dell'invisibile: testimonianze sparse in dialetto bergamasco*

Mercoledì 27 settembre 2023, ore 17.00, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Antonia Abbattista Finocchiaro, *La "MALERBA". Volti e storie di poeti del dialetto*; Erminio Gennaro, *"Bergamascherie" di Umberto Zanetti*; Rita Fumagalli, *Il dialetto nelle voci dei burattini di Camillo Fumagalli*

IL FUTURO AL CENTRO. L'ATENEO IN 3D

In collaborazione con il Dipartimento di Ingegneria e Scienze applicate dell'Università degli Studi di Bergamo, referente prof. Alessio Cardaci, l'Ateneo si occupa dello studio della sede storica dell'Ateneo in piazza Reginaldo Giuliani in Città Alta, con particolare attenzione alle collezioni artistiche e archeologiche ivi conservate fino agli inizi del secolo scorso. L'obiettivo è la creazione di un percorso di visita virtuale, attraverso nuove tecnologie immersive, che restituisca al pubblico la densa stratificazione di usi diversi avuta da un luogo che rappresenta, anche dal punto di vista spaziale, uno dei cuori della città. Progetto finanziato dalla Fondazione Comunità Bergamasca.

Mercoledì 9 novembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Federica Nurchis, *Oli, marmi e stucchi, uomini illustri all'appello. Le collezioni dell'Ateneo nell'antica sede*; Marina Vavassori, *Il patrimonio lapideo bergomense*

Mercoledì 23 novembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4.

Interventi di: Alessio Cardaci, Pietro Azzola, *La digitalizzazione 3D dell'ex-Palazzo dell'Ateneo in Città Alta: primi studi per la conoscenza metrico-materica della fabbrica*

21-27 ottobre 2023, Sede storica dell'Ateneo Città Alta. Mostra *Il futuro al centro. L'Ateneo in 3D*, dedicata alla storia architettonica, sociale e culturale dell'Ateneo, realizzata all'interno del progetto di *Public Engagement* del Dipartimento di Ingegneria e Scienze Applicate dell'Università di Bergamo. Inaugurazione: Sabato 21 ottobre 2023, ore 18.00

I GRANDI ANNIVERSARI DELL'ATENEO

In occasione dei centocinquanta anni dalla morte di Giuseppe Mazzini, l'Ateneo ha proposto la conferenza *Mazzini 150*:

Mercoledì 21 dicembre 2022, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di Giovanni Carlo Federico Villa, *Il dispotismo smascherato, 60 anni per un monumento*; Carlo Salvioni, *Mazzini e Garibaldi, la difficile convivenza tra due personalità discordi*

In occasione dei quattrocento anni dalla pubblicazione dell'*Adone* di Giovanni Battista Marino, l'Ateneo ha proposto la conferenza-spettacolo *Metamorfosi e meraviglia: L'*Adone *1623-2023*, progetto di *Public Engagement* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere dell'Università di Bergamo:

Venerdì 6 ottobre 2023, ore 18.00, in Auditorium, Piazza della Libertà. Musica, parole e immagini per i 400 anni del capolavoro della poesia barocca italiana, a cura di Clizia Carminati

In occasione dei cinquecento anni dalla nascita di Ulisse Aldrovandi, l'Ateneo ha proposto la conferenza- spettacolo *La Meravigliosa Natura di Ulisse Aldrovandi*:

Sabato 7 ottobre 2023, ore 16.00, in Auditorium, Piazza della Libertà. Interventi di Gabriele Rinaldi, Grazia Signori, Giovanni Carlo Federico Villa

L'ATENEO DI BERGAMO PER IL SANTO PATRONO 2023

In occasione della festività di sant'Alessandro, l'Ateneo ha proposto:

Venerdì 25 agosto 2023, ore 17.00, in Santa Grata in Columnellis. Interventi di: Dario Personeni, *A Brescia Faustino e Giovita, a Bergamo Alessandro. Un inedito medievale per le celebrazioni del santo patrono*

L'UOMO INTERROGA LA SCIENZA: ENERGIA E NUCLEARE

Docenti afferenti al Dipartimento di Ingegneria e Scienze applicate dell'Università di Bergamo e al Dipartimento di Energia del Politecnico di Milano hanno

partecipato al seminario divulgativo a più voci *I pro e i contro dell'energia nucleare a sostegno della transizione energetica.* Si è discusso del ruolo che l'energia nucleare ricopre nel soddisfare gli attuali fabbisogni di energia elettrica e del contributo che la stessa potrà fornire al raggiungimento della neutralità climatica entro il 2050. È stata fornita una panoramica storica e tecnologica dell'energia nucleare, per poi concentrarsi sul tema cruciale della sostenibilità ambientale degli impianti nucleari, evidenziandone criticità e benefici mediante un rigoroso approccio scientifico.

Mercoledì 20 settembre 2023, ore 17.00, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Interventi di: Silvia Ravelli, *Il contributo dell'energia nucleare alla decarbonizzazione*; Antonio Cammi, *L'evoluzione storica e tecnologica dell'energia nucleare*; Antonio Cammi, *La sostenibilità ambientale degli impianti nucleari: criticità e benefici.* Moderatore: Gianpietro Cossali

ATTIVITÀ DI RICERCA

L'Ateneo nel corso del presente anno accademico ha avviato e continuato progetti di ricerca, grazie al sostegno economico della Fondazione Cariplo, della Fondazione Comunità Bergamasca, della Camera di Commercio di Bergamo e della Fondazione UBI Banca Popolare di Bergamo Onlus.

BORSA DI STUDIO LUIGI E SANDRO ANGELINI

Nel presente anno accademico è stata bandita la IX edizione della Borsa di studio Luigi e Sandro Angelini. È risultata vincitrice la dott.ssa Eleonora Caggiati, con un progetto dal titolo *Ottone Terzi e l'architettura a Parma negli anni del fascismo.* Il tutor nominato è la prof.ssa Monica Resmini.

PRESENTAZIONE DELLE PUBBLICAZIONI

Sabato 3 dicembre 2022, ore 10.30, presso il TNT di Treviglio, piazza Garibaldi. Presentazione dell'ultimo volume della collana "Quaderni dell'Ateneo", celebrativo del 500° anniversario del miracolo della Madonna delle lacrime di Treviglio: *Millecinquecentoventidue. Miracolo a Treviglio*, a cura di Erminio Gennaro

Venerdì 9 giugno 2023, ore 17.30, presso la sede dell'Ateneo Veneto, Venezia. Presentazione dei volumi LXXXV e LXXXV Supplemento degli "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", contenenti i contributi del progetto *Tagiapiera, depentor, pennacchier e sonador... Il bergamasco e Venezia (1428-1797)*, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti

Mercoledì 14 giugno 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Presentazione dei volumi LXXXV e LXXXV Supplemento degli "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", contenenti i contributi

del progetto *Tagiapiera, depentor, pennacchier e sonador... Il bergamasco e Venezia (1428-1797)*, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti

Mercoledì 18 ottobre 2023, ore 17.30, in Sala Galmozzi, via T. Tasso 4. Presentazione dell'ultimo volume della collana "Strumenti dell'Ateneo": *Una galleria di uomini illustri. La collezione storica dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti*, a cura di Federica Nurchis

CANALI SOCIAL DELL'ATENEO (FACEBOOK E YOUTUBE)

L'Ateneo ha raccolto sui propri canali social (Facebook e YouTube) le registrazioni delle conferenze svoltesi in modalità webinar Zoom.

PARTECIPAZIONE A INIZIATIVE

Nell'ambito delle iniziative legate all'appuntamento della Capitale della Cultura 2023, l'Ateneo ha partecipato come partner ai progetti guidati dall'Ateneo di Brescia e dall'Ateneo di Salò, ai quali ha concesso altresì il patrocinio

Mercoledì 19 aprile 2023, Sala Consiliare "Luigi Pesenti", Palazzo comunale di Alzano Lombardo. La socia Nazzarina Acerbis ha partecipato alla giornata di studio "La costruzione dell'Italia Moderna", organizzato dalla Fondazione Giusi Pesenti Calvi, con un intervento dal titolo: *La Belle* É*poque: teatro e cinema a Bergamo agli albori del Novecento*

Sabato 7 ottobre 2023, l'Ateneo ha ospitato nella propria sede di via T. Tasso 4 la riunione del Comitato Interaccademico, con la partecipazione dei rappresentanti degli Atenei di Bergamo, Brescia e Salò, dell'Ateneo Veneto e delle Accademie di Mantova, Verona, Vicenza

MOSTRE NEL SALONE DELL'ATENEO

Dal 5 maggio 2023, *L'altra Bergamo. Dall'archivio dell'architetto Sandro Colombi idee e progetti per la Bergamo postbellica*, a cura di Laura Bruni Colombi

Dal 15 settembre 2023, *Ambrosius Calepinus Bergomas professor devotissimus e il suo Dizionario*, a cura di Giovanni Cavadini

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO (AL 31 DICEMBRE 2023)

Nel corso del presente anno accademico sono state realizzate le seguenti pubblicazioni:

"Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. LXXXV (a.a. 2021-2022), 2023

"Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. LXXXV Supplemento (a.a. 2021-2022), 2023

Millecinquecentoventidue. Miracolo a Treviglio, a cura di Erminio Gennaro, collana “Quaderni dell’Ateneo”, Bergamo 2023

Una galleria di uomini illustri. La collezione storica dell’Ateneo di Scienze Lettere e Arti, a cura di Federica Nurchis, collana “Strumenti dell’Ateneo”, Bergamo 2023

Pietre originarie della Bergamasca. Arabescato orobico, a cura di Grazia Signori, collana “Quaderni dell’Ateneo”, Bergamo 2023

SITO INTERNET

Il sito web dell’Ateneo è costantemente aggiornato e può dunque essere consultato anche per informazioni sugli eventi di cui la nostra istituzione è protagonista. Si sottolinea la possibilità di accedere all’elenco delle pubblicazioni edite dall’Ateneo, di cui sono stati messi in linea gli indici e di cui è in corso la digitalizzazione. È attivo anche un motore di ricerca interno che consente un’interrogazione per autore e per argomento delle informazioni bibliografiche, archivistiche e documentarie registrate, esito di un progetto dell’Ateneo finanziato dalla Fondazione della Comunità Bergamasca Onlus.

L’indirizzo di posta elettronica dell’Ateneo è info@ateneobergamo.it.

DONAZIONI ALL’ATENEO

Amici e Soci dell’Ateneo hanno incrementato con doni librari la nostra biblioteca; e più esattamente i Soci e amici Ettore Tacchini, Rosi Zanetti, Giusi Villari, Maria Teresa Pesenti, Gianni Bergamelli, Gianmario Petrò, Antonia Abbattista Finocchiaro, Paolo Mazzariol, Riccardo Caproni, Goffredo Zanchi, Erminio Gennaro, Giosuè Berbenni, Raffaele Scuri, Banca Intesa San Paolo e Banca Popolare.

L’Ateneo ha rapporti di scambio librario con Accademie e Atenei nazionali. Nel presente anno accademico ammontano a 42 riviste e 13 volumi le nuove pubblicazioni che sono entrate a far parte della nostra biblioteca.

Diversi Soci e privati hanno donato testimonianze documentali: Maria Mencaroni Zoppetti ha donato un verbale a stampa di una seduta pubblica dell’Ateneo del giorno 2 agosto 1868. Atri beni di interesse storico-artistico e archivistico sono pervenute dai Soci: Maria Teresa Pesenti ha donato carte appartenute all’ingegnere Cesare Pesenti relative alla sistemazione dell’area della Fiera, dell’orfanotrofio maschile, della Roggia Morlana di Bergamo.

Numerosi Soci e amici hanno fatto oblazioni che sono state puntualmente trascritte in apposito registro.

ORGANICO DEL CORPO ACCADEMICO

Nel corso dell’anno accademico 2022-2023, alcuni Soci ci hanno lasciato:

Moris Lorenzi, aggregato come Socio attivo della Classe di Scienze fisiche ed economiche l'8 aprile 2019, deceduto il 22 gennaio 2023; Pier Paolo Rossi, aggregato come Socio attivo della Classe di Scienze fisiche ed economiche il 13 aprile 2011, deceduto il 25 agosto 2023.

Nei limiti della disponibilità dei familiari e degli amici estimatori, di tutti i Soci scomparsi potrà essere tratteggiata pubblicamente la figura, inserita negli ambiti nei quali si sono distinti; oppure potrà essere approntata una memoria scritta. In tale occasione è auspicabile che siano completati i dati che hanno contrassegnato la loro attività, meritando loro l'appartenenza all'Ateneo.

Nel corso dell'anno accademico 2022-2023 sono stati nominati Soci emeriti Maria Rosa Cortesi, Ettore Tacchini, Giovanni Trovesi, Goffredo Zanchi e Giovanni Bergamelli.

Al 31 ottobre 2023 il corpo accademico è composto da 8 Soci onorari, 41 Soci emeriti; i Soci attivi sono 82 così suddivisi: 32 Soci della classe di Scienze Morali e Storiche, 23 Soci della classe di Scienze Fisiche ed Economiche, 27 Soci della classe di Lettere e Arti; 62 sono i Soci corrispondenti. L'Ateneo raccoglie dunque un totale di 193 Soci, che hanno sempre manifestato la loro collaborazione.

CONCLUSIONE

Le molteplici iniziative promosse dall'Ateneo sono state possibili grazie al sostegno economico del Comune di Bergamo, con il quale è stipulata l'Intesa Culturale, del Ministero della Cultura, della Fondazione Comunità Bergamasca, della Camera di Commercio di Bergamo, della Fondazione UBI Banca Popolare di Bergamo Onlus oltre che alla partecipazione gratuita dei nostri Soci accademici. Per il loro assiduo impegno ringraziamo, in particolare, i Soci Antonia Abbattista Finocchiaro, Laura Bruni, Erminio Gennaro, Nazzarina Invernizzi, Maddalena Maggi, Donatella Moltrasio, Mariateresa Pesenti, Laura Serra e l'amica Laura Billa.

Lorenzo Mascheretti
Segretario generale

CARICHE SOCIALI
AL 31 OTTOBRE 2023

PRESIDENTE
Giovanni Carlo Federico Villa

VICE PRESIDENTI
Maria Mencaroni Zoppetti
Laura Serra

SEGRETARIO GENERALE
Lorenzo Mascheretti

DIRETTORE CLASSE
SCIENZE MORALI E STORICHE
Monica Resmini

DIRETTORE CLASSE
SCIENZE FISICHE ED ECONOMICHE
Grazia Signori

DIRETTORE CLASSE
LETTERE E ARTI
Dario Personeni

SEGRETARIO CLASSE
SCIENZE MORALI E STORICHE
Gabriele Medolago

SEGRETARIO CLASSE
SCIENZE FISICHE ED ECONOMICHE
Mariateresa Pesenti

SEGRETARIO CLASSE
LETTERE E ARTI
Federica Nurchis

TESORIERE
Francesca Maggioni

REVISORE DEI CONTI
DEL MINISTERO
Michele Capuano

REVISORI DEI CONTI
Jacopo Ronzoni
Gianmario Petrò

REVISORE DEI CONTI SUPPLENTE
Giuseppe De Luca

CONSERVATORE
DELL'ARCHIVIO
E DELLA BIBLIOTECA
Juanita Schiavini Trezzi

SOCI (CON DATA DI AGGREGAZIONE ALL'ATENEO) SITUAZIONE ORGANICO AL 31 OTTOBRE 2023

SMS
Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE
Classe di Scienze Fisiche ed Economiche
LA
Classe di Lettere e Arti

ONORARI

Evandro Agazzi, (1970) 1987
Gaetano Bonicelli, (1975) 1990
Bruno Bozzetto, (2002) 2014
Silvio Garattini, (1966) 1984
Filippo Maria Pandolfi, (1975) 1990
Francesco Sisinni, 1983
Fredy Suter (2010) 2021
Giuseppe Remuzzi (2002) 2022

EMERITI

Gianni Barachetti, LA, 1991
Antonio Benigni, LA, 1992
Rosanna Bertacchi Monti, LA, 2004
Carlo Bertuletti, SFE, 1977
Giancarlo Borra, SFE, 1988
Floriana Cantarelli, SMS, 1987
Riccardo Caproni, SMS, 2004
Giovanni Cavadini, SFE, 1997
Sergio Chiesa, SFE, 1994
Angelo Colombo, SFE, 1996
Valentino Donella, LA, 1997
Gennaro Erminio, SMS, 1985
Gianfranco Gambarelli, SFE, 1992
Andrea Gibellini, SFE, 1985
Giammaria Labaa, LA, 1979
Giuseppe Locatelli, SFE, 1996
Paolo Locatelli, SFE, 1988
Sandro Longhi, SMS, 1995
Bernardino Luiselli, SMS, 1989
Mino Marra, LA, 2004
Maria Mencaroni Zoppetti, SMS, 2004
Ottavio Minola, LA, 1986
Emilio Moreschi, SFE, 2004
Ferdinando Nobili, SFE, 1989
Luigi Pizzolato, SMS, 1979
Amanzio Possenti, LA, 1996
Lanfranco Ravelli, LA, 1983
Francesco Roncalli di Montorio, LA, 1970
Giuseppe Sala, SMS, 1996
Francesco Salamini, SFE, 2002
Roberto Sestini, SFE, 1988
Mario Sigismondi, SMS, 1995
Attilio Steffanoni, LA, 1996
Emilia Strologo, SMS, 1987
Piergiorgio Tosetti, LA, 1985
Emilio Zanetti, SFE, 1987

ATTIVI

CLASSE DI SCIENZE MORALI E STORICHE

Piervaleriano Angelini, 1996
Sergio Beretta, 1995
Marco Bernuzzi, 2010
Mariangela Carlessi, 2022
Antonio Carminati, 2014
Gianni Carzaniga, 2010
Mauro Ceruti, 2004
Mariarosa Cortesi, 1995
Fabrizio Costantini, 2022
Giuseppe De Luca, 2011
Gianluigi Della Valentina, 2016
Maddalena Fachinetti Maggi, 2013
Donato Fasolini, 2018
Maria Fortunati, 2004
Roberta Frigeni, 2015
Claudio Gamba, 1992

Vincenzo Guercio, 2010
Carolina Lussana, 2015
Lorenza Maffioletti, 2015
Paolo Mazzariol, 2012
Gabriele Medolago, 2017
Marino Paganini, 2010
Paola Palermo, 2017
Lavinia Parziale, 2011
Marco Pellegrini, 2016
Maria Chiara Pesenti, 2008
Giammario Petrò, 2000
Raffaella Poggiani Keller, 1981
Valentina Raimondo, 2018
Monica Resmini, 2009
Juanita Schiavini Trezzi, 1991
Marina Vavassori, 2008
Veronica Vitali, 2020
Goffredo Zanchi, 2007

CLASSE DI SCIENZE FISICHE ED ECONOMICHE

Fulvio Adobati, 2012
Ariela Benigni, 2017
Laura Bruni Colombi, 2012
Alessio Cardaci, 2019
Matteo Giacomo Colleoni, 2018
Giampietro Cossali, 2022
Davide Dal Prato, 2007
Renato Ferlinghetti, 2002
Lino Galliani, 2014
Renato Guerini, 2008
Nazzarina Invernizzi Acerbis, 2012
Moris Lorenzi, 2019
Italo Lucchini, 2008
Francesca Maggioni, 2020
Donatella Moltrasio Venier, 2015
Stefano Morosini, 2014
Maria Claudia Peretti, 2018
Mariateresa Pesenti, 2019
Telmo Pievani, 2022
Silvia Ravelli, 2022
Gabriele Rinaldi, 2011
Jacopo Ronzoni, 2018
Pier Paolo Rossi, 2011
Giuseppe Sangalli, 2012
Laura Serra Perani, 2002
Grazia Signori, 2014
Ettore Tacchini, 2007

CLASSE DI LETTERE E ARTI

Antonia Abbattista Finocchiaro, 2008
Luca Bani, 2012
Giosuè Berbenni, 1994
Gianni Bergamelli, 2007
Clizia Carminati, 2015
Marco Carminati, 2010
Massimo Castellozzi, 2019
Marcello Eynard, 2017
Eleonora Gamba, 2022
Erina Gambarini Gilardi, 1996
Giovanni Gusmini, 2018
Angela Locatelli, 2010
Maria Elisabetta Manca, 2010
Renzo Mangili, 1983
Lorenzo Mascheretti, 2019
Edoardo Milesi, 2019
Federica Nurchis, 2016
Barbara Oggionni, 2011
Pierangelo Pelucchi, 1994
Thomas Persico, 2022
Dario Personeni, 2020
Angelo Piazzoli, 2015
Luigi Pilon, 2008
Giusi Quarenghi, 2004
Maria Grazia Recanati, 2016
Marco Roncalli, 2010
Cesare Rota Nodari, 2008
Francesco Rossini, 2022
Gianluigi Trovesi, 2007
Alessandro Verdi, 2010
Giovanni Carlo Federico Villa, 2017
Gabrio Vitali, 2009

SOCI CORRISPONDENTI

Marco Albertario, SMS, 2012
Ottavio Alfieri, SFE, 1994
Guido Baldassarri, SMS, 2004
Francesco Bellotto, LA, 1992
Luigi Benedetti, LA, 1988
Joanne Bernstein, SMS, 2000
Silvia Biffignandi, SFE, 2004
Edoardo Bressan, SMS, 2004
Alessandro Brodini, SMS, 2019
Maria Teresa Brolis, SMS, 2017
Elena Bugini, LA, 2020
Christopher Carlsmith, SMS, 2010
Lorenzo Carpanè, SMS, 2013
Franca Cella, LA, 2004
Carlotta Coccoli, SMS, 2022
Roisin Cossar, SMS, 2007
Ernesto Coter, LA, 2015
Alberto Cova, SMS, 2002
Emanuela Daffra, SMS, 2009
Cristiano Daglio, LA, 2004
Matteo Di Tullio, SMS, 2018
Gabriele Dotto, LA, 2000
Paolo Fabbri, LA, 2004
Angela Faga, SFE, 1995
Gianmarco Gaspari, SMS, 2010
Stefano Gervasoni, LA, 2014
Giampaolo Ghilardi, SMS, 2018
Bruno Giovanni Gridelli, SFE, 2008
Lionello Grifo, LA, 2007
Jessica Gritti, LA, 2022
Alfredo Guarnieri, SFE, 1988
Michael Knapton, SMS, 1994
Lester K. Little, SMS, 1977
Fulvio Stefano Lo Presti, LA, 2000
Domenico Lo Vetro, SMS, 2019
Massimo Maddaloni, SFE, 2016
Patrizia Mainoni, SMS, 1977
Mario Marubbi, LA, 2007
Elisabetta Molteni, SMS, 2021
Andrés Moreno Mengíbar, LA, 2018
Gianni Mezzanotte, LA, 2007
Piero Mioli, LA, 1990
Agostino Paravicini Bagliani, SMS, 1992
Roger Parker, LA, 2000
Giancarlo Parodi, LA, 2013
Ernesto Pedrocchi, SFE, 1973
Augusto Pirola, SFE, 1974
Mauro Porta, LA, 2014
Francesco Repishti, SMS, 2010
Jone Riva, SMS, 2010
Achille Marzio Romani, SMS, 2002
Maurizio Savoja, SMS, 2009
Ramón María Serrera Contreras, LA, 2018
Aldo Settia, SMS, 2010
Marcello Sorce Keller, LA, 1990
Giovanni Spinelli, SMS, 1997
Claudia Storti Storchi, SMS, 1993
Mario Taccolini, SFE, 2009
Antonella Versaci, SMS, 2022
Giusi Villari, SMS, 2011
Alexander Weatherson, LA, 2000
Bruno Zanolini, LA, 1990

ACCADEMIE E ISTITUTI CULTURALI IN RAPPORTO DI SCAMBIO DI PUBBLICAZIONI CON L'ATENEO

ACIREALE
Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici

ANAGNI
Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale

ANCONA
Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti

AREZZO
Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze

BARI
Accademia Pugliese delle Scienze

BERGAMO
Biblioteca Accademia Carrara
Biblioteca Pinacoteca "Giacomo Carrara"
Amministrazione Provinciale Assessorato alla Cultura Centro di documentazione Beni Culturali
APT di Bergamo
Archivio Curia Vescovile
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro della Croce
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro in Colonna
Biblioteca Civica Angelo Mai
Biblioteca dei Frati Cappuccini
Biblioteca I.S.R.E.C.
Biblioteca del Seminario Giovanni XXIII
Civico Museo Archeologico
Club Alpino Italiano
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
Gruppo guide Giacomo Carrara
La Rivista di Bergamo
Museo Civico di Scienze Naturali E. Caffi
Museo Storico della città di Bergamo

BOLOGNA
Accademia Clementina
Università degli Studi, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne
Museo Civico del Risorgimento

BREMBATE DI SOPRA
Archivio Storico Brembatese
Fondazione per la Storia Economica e Sociale di Bergamo

BRESCIA
Ateneo di Scienze, Lettere e Arti
Civici Musei d'Arte e Storia
Biblioteca Civica Queriniana
Fondazione Civiltà Bresciana

CAPUA
Associazione Amici di Capua

CASAMARI
Biblioteca Abbazia di Casamari
Società di Storia Patria di Terra di Lavoro

CATANIA
Università degli Studi, Biblioteca di Storia dell'Arte Facoltà di Lettere

FIRENZE
Accademia dei Georgofili
Accademia della Crusca
Biblioteca Nazionale Centrale
Università degli Studi,
Dipartimento di Storia
delle Arti e dello Spettacolo

FERRARA
Accademia delle Scienze

FOLIGNO
Accademia Fulginia di Lettere,
Scienze e Arti

GENOVA
Accademia Ligure di Scienze
e Lettere
Società Ligure di Storia Patria
Università degli Studi,
Dipartimento di Scienze
dell'Antichità e del Medioevo

LECCE
Università degli Studi, Biblioteca
Centrale Interfacoltà Scambi

LODI
Archivio Storico Comunale

LUCCA
Istituto Storico Lucchese

MANTOVA
Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze, Lettere e Arti

MERANO
Accademia di Studi Italo-Tedeschi

MESSINA
Accademia Peloritana
dei Pericolanti
Società Messinese di Storia Patria

MILANO
Biblioteca Nazionale Braidense
Istituto Lombardo per la Storia
della Resistenza e dell'Età
Contemporanea
Regione Lombardia,
Direzione Generale Cultura
Servizio Biblioteche
e Sistemi Culturali Integrati
Società Storica Lombarda
Soprintendenza ai Beni Librari
della Regione Lombardia

MODENA
Accademia Nazionale di Scienze,
Lettere e Arti

MONTAGNANA
Centro Studi sui Castelli

NAPOLI
Società Nazionale di Scienze,
Lettere e Arti

PADOVA
Accademia Galileiana di Scienze,
Lettere e Arti
Biblioteca del Museo Civico di
Padova

PALAZZOLO SULL'OGLIO
Fondazione Cicogna-Rampana

PAVIA
Società Pavese di Storia Patria
Università di Pavia Dipartimento
di Biologia animale
Laboratorio di entomologia

PERUGIA
Deputazione di Storia Patria per l'Umbria

PESARO
Accademia Agraria

PISA
Scuola Normale Superiore

PONTE S. PIETRO
Biblioteca Comunale

PONTIDA
Biblioteca S. Giacomo, Monastero Benedettino

PRATO
Archivio Storico Pratese

ROMA
Accademia Nazionale dei Lincei
Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL
Accademia Nazionale di S. Luca
Arciconfraternita dei Bergamaschi in Roma
Biblioteca Centrale CNR Guglielmo Marconi
Biblioteca del Senato della Repubblica
Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
Casa Editrice Miscellanea Francescana
Giunta Centrale per gli Studi Storici
Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Società Geografica Italiana

ROVERETO
Accademia Roveretana degli Agiati
Museo Civico di Rovereto

ROVIGO
Accademia dei Concordi

SALÒ
Ateneo di Salò

SAVONA
Società Savonese di Storia Patria

SAVIGNANO SUL RUBICONE
Rubiconia Accademia dei Filopatridi

SEDRINA
Centro Studi Francesco Cleri

SONDRIO
Società Storica Valtellinese

SPOLETO
Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo

TARQUINIA
Società Tarquiniense di Arte e Storia

TORINO
Biblioteca Accademia delle Scienze
Biblioteca Nazionale di Torino

TRENTO
Università degli Studi di Trento

TREVIGLIO
Centro Studi Storici della Geradadda

TREVISO
Ateneo di Treviso

UDINE
Accademia di Scienze,
Lettere e Arti

URBINO
Università degli Studi
Biblioteca universitaria

VENEZIA
Biblioteca della Fondazione
Giorgio Cini
Biblioteca dell'Ateneo Veneto
Istituto Veneto di Scienze,
Lettere e Arti

VENTIMIGLIA
Civica Biblioteca Aprosiana

VERONA
Biblioteca dell'Accademia
di Agricoltura, Scienze e Lettere

VICENZA
Accademia Olimpica

VOLTERRA
Accademia dei Sepolti

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana

COLUMBUS – OHIO (USA)
The Ohio State University

CORDOBA (ARGENTINA)
Accademia Nacional de Ciencias

MADISON - WISCONSIN (USA)
Wisconsin Academy of Sciences,
Arts & Letters

PARIGI
Bibliothèque Nationale

SOIGNES (BELGIO)
Cercle Archeologique
du Canton de Soignes

STUTTGART (GERMANIA)
Wuerttembergische
Landesbibliothek
Zeitschriftenstelle

WASHINGTON (USA)
Smithsonian Institute

PUBBLICAZIONI

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

ATTI

Volume / Anno accademico

I / 1874 – 75
II / 1875 – 76
III / 1876 – 77
IV / 1878 – 79
V / 1880 – 81
VI / 1881 – 83
VII / 1882 – 83
VIII / 1884 – 86
IX / 1887 – 88
X / 1889 – 90
XI / 1891 – 93
XII / 1894 – 95
XIII / 1895 – 96
XIV / 1897 – 98
XV / 1898 – 99
XVI / 1900 – 01
XVII / 1902 – 03
XVIII / 1903 – 04
XIX / 1903 – 06
XX / 1907 – 08
XXI / 1909 – 10
XXII / 1911 – 12
XIII1 / 913 – 14
XXIV / 1915 – 17
XXV / 1918 – 20
XXVI / 1921
XXVII / 1926
XXVIII / 1953 – 54
XXIX / 1955 – 56
XXX / 1957 – 59
XXXI / 1960 – 61
XXXII / 1962 – 63 – 64
XXXIII / 1965 – 66 – 67
XXXIV / 1968 – 69
XXXV / 1970 – 71
XXXVI / 1971 – 72
XXXVII / 1972 – 73
XXXVIII / 1973 – 74
XXXIX / 1974 – 75 – 76
XL / 1976 – 77 – 78
XLI / 1978 – 79 – 80
XLII / 1980 – 81 – 82
XLIII / 1982 – 83
XLIV / 1983 – 84
XLV / 1984 – 85
XLVI / 1985 – 86
XLVII / 1986 – 87
XLVIII / 1987 – 88
XLIX / 1988 – 89
L / 1988 – 89
LI / 1989 – 90
LII / 1990 – 91
LIII / 1991 – 92
LIV / 1992 – 93
LV / 1992 – 93
LVI / 1993 – 94
LVII / 1994 – 95
LVIII / 1995 – 96
LIX / 1995 – 96
LX / 1996 – 97
LXI / 1997 – 98
LXII / 1998 – 99
LXIII / 1999 – 2000
LXIV / 2000 – 01
LXV / 2001 – 02
LXVI / 2002 – 03
LXVII / 2003 – 04
LXVIII / 2004 – 05
LXIX / 2005 – 06
LXX / 2006 – 07
LXXI / 2007 – 08
LXXII / 2008 – 09
LXXIII / 2009 – 10
LXXIV / 2010 – 11
LXXV / 2011 – 12
LXXVI / 2012 – 13
LXXVII / 2013 – 14
LXXVIII / 2014 – 15

LXXIX / 2015 – 16
LXXX / 2016 – 17
LXXXI / 2017 – 18
LXXXII / 2018 – 19
LXXXIII / 2019 – 20
LXXXIV / 2020 – 21
LXXXV / 2021 – 22
LXXXVI / 2022 – 23

I seguenti volumi degli Atti trattano argomenti monografici:

VII (1882-83), Gaetano Mantovani, *Notizie archeologiche bergomensi*;

XVII (1902-03), *Poesie e prose italiane e latine, edite e inedite di Lorenzo Mascheroni*;

XVIII (1903-04), *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni*;

XLIX (1988-89), Volume per il IV centenario delle Mura di Bergamo (1588-1988);

LV (1992-93), Edizione in 4 tomi per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992);

LVIII (1995-96), Volume per il IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995);

LXXXIII (2019-2020), *"Et uno bergamasco episcopo di Recanati". Luigi Tasso e il suo* tempo, atti del Seminario di studi nel V centenario della morte (1520-2020), a cura di Lorenzo Mascheretti.

LXXXVI (2022-2023), *Tagiapiera, depentor, pennachièr, sonador... Il Bergamasco e Venezia 1428-1797*, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti

NUMERI SPECIALI

1949 *Bergamo scomparsa*, in "Bergomum", Anno XLIII (1949), fasc. III-IV;

1952 Luigi Volpi, *Tre secoli di cultura bergamasca. Dalle Accademie degli Eccitati e degli Arvali all'Ateneo*, Bergamo 1952.

SUPPLEMENTI AGLI ATTI

1958 Carlo Traini, *Pompieri e Vigili del Fuoco di Bergamo*, suppl. al vol. XXIX;

1959 *Bortolo Belotti*, suppl. al vol. XXX;

1960 *Indici Generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1960*, suppl. al vol. XXX;

1963 Camillo Fumagalli, *Commemorazione di Gino Rota (15-6-1963)*, suppl. al vol. XXXII;

1963 Giuseppe Belotti, *Ricordo di Tarcisio Pacati*, suppl. al vol. XXXII;

1964 *Scritti e pubblicazioni di Luigi Angelini dal 1905 al 1964*, suppl. al vol. XXXIII;

1969 Giovanni XXIII, *Testimonianze di Accademici Bergamaschi*, suppl. al vol. XXXIV;

1969 *La guerra 1914-1918. Contributi di Accademici Bergamaschi*, suppl. al vol. XXXIV;

1969 *La Rassegna Micologica Bergamasca* (5-5-1968 / 12-5-1968), suppl. al vol. XXXIV;

1971 Marcello Ballini, *Cento anni di musica nella provincia di Bergamo (1859-1959)*, suppl. al vol. XXXV;

1970 Lorenzo Suardi, *Sua Eminenza il Card. Gustavo Testa*, suppl. al vol. XXXV;

1971 Gianni Mezzanotte, *L'architetto Virginio Muzio*, suppl. al vol. XXXV;

1972 Guido Tadini, *Vita di Gabriele Tadino di Martinengo "Priore di Barletta"*, suppl. al vol. XXXVI;

1975 Tancredi Torri, *Dalle antiche accademie all'Ateneo*, suppl. al vol. XXXVIII;

1975 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1974*, suppl. al vol. XXXVIII;

1973 Giuseppe Belotti, *Un vivo di oggi, di domani, di sempre*, suppl. al vol. XXXIX;

1974 Giovanni Rinaldi, *Ricordo di Bortolo Belotti*, suppl. al vol. XXXIX;

1975 Lorenzo Felci, *Francesco Petrarca, Erasmo da Rotterdam e la medicina*, suppl. al vol. XXXIX;

1977 Guido Tadini, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel 500' fortificò la Sicilia*, suppl. al vol. XL;

1983 Mario Bonavia, *L'arte del cartaio e le cartiere nella Bergamasca*, suppl. al vol. XLII;

1983 Luigi Tironi, *Il Liceo Ginnasio di Bergamo, notizie storiche*, suppl. al vol. XLII;

1985 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1974-75 al 1983-84*, suppl. al vol. XLIV;

1986 Atti del Convegno su "Politica ed Economia in Alessandro Manzoni" (Bergamo 22-24 febbraio 1985), suppl. al vol. XLV.

1987 Luigi Tironi, *Il patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo: origini e vicende*, suppl. al vol. XLVI;

1987 Luigi Tironi, *L'Istituto Magistrale di Bergamo nel 125° anno dalla fondazione*, suppl. al vol. XLVI;

1988 Luigi Tironi, *Regole, statuti e regolamenti dell'Accademia degli Eccitati, dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti*, suppl. al vol. XLVI;

1995 Catalogo della mostra per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati 1642-1992 (Bergamo,

Biblioteca Civica A. Mai, 12-25 settembre 1993), suppl. al vol. LV;

1995 *Elenco dei Soci delle tre accademie dal 1642 al 1994*, suppl. al vol. LV;

1995 Catalogo della mostra "Il Libro Scientifico Antico della Biblioteca Mai" (Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, 11-25 giugno 1994), suppl al vol. LV;

1995 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1984-85 al 1993-94*, suppl. al vol. LVI;

2020 "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", suppl. al vol. LXXXIII;

2023 *Itinerari bergamaschi a Venezia*, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti, suppl. al vol. LXXXV.

QUADERNI

1999
Itinerari Dannunziani. Atti della Giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia (Bergamo - Sede dell'Ateneo, 24 ottobre 1998);

1999
Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali, a cura di Piervaleriano Angelini. Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini;

1999
Territorio e fortificazioni, a cura di Graziella Colmuto Zanella. In collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli – Sezione Lombardia –Delegazione di Bergamo;

2000
Giosuè Berbenni, *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforte a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento;*

2001 *La matematica e le sue applicazioni*, a cura di Gianfranco Gambarelli;

2003
Territorio e fortificazioni, Confini e difese della Gera d'Adda, a cura di Graziella Colmuto Zanella;

2003
Ermenegildo Camozzi, *Tra le carte di don Angelo Giuseppe Roncalli. Alcuni inediti;*

2003
Territorio e fortificazioni, Il sistema difensivo di Martinengo, a cura di Riccardo Caproni;

2004
Davide Ravaioli, *Fortunato Lodi architetto della Nuova Pretura Urbana di Bergamo;*

2006
Elena Bugini, Divertissements *sull'organaria bergamasca: gli accenti musicali di una parlata artistica tra scioltezza d'eloquio*

e dislalie;

2010
Marina Vavassori, Siste, viator; lege ac luge. *Giovanni Battista Lanzi, protagonista e vittima del Seicento;*

2010
Maria Mencaroni Zoppetti, Antonia Abbattista Finocchiaro, *I volti della generosità. I ritratti della Fondazione Casa di ricovero S. Maria Ausiliatrice Onlus di Bergamo;*

2010
1810-2010. *Nella storia della città. L'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo a 200 anni dalla sua intitolazione*, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti;

2015
Possiamo dirlo grande. Antonio Fogazzaro. Lettere e letture inedite, a cura di Erminio Gennaro;

2017
Valeriano Colleoni da Martinengo, a cura di Donato Fasolini;

2021
TE.BE. XIII. Le carte e la memoria. Testamenti di uomini e donne nella Bergamo del Duecento.

2021
Grazia Signori, *Pietre originali della Bergamasca. Ceppo di Gré.*

2022
Mille Cinquecento Ventidue Miracolo a Treviglio, a cura di Erminio Gennaro.

2022
Maria Mencaroni Zoppetti, *Sassi nello stagno. Riflessi in Ateneo.*

2023
Primus in gloriam. Studi per il VII centenario della morte di Dante 1321-2021, a cura di Dario Personeni;

Grazia Signori, *Pietre originali della Bergamasca. Arabescato orobico.*

STUDI

1999
Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi, a cura di Lelio Pagani;

2000
Bartolomeo Colleoni e il territorio bergamasco. Problemi e prospettive, a cura di Lelio Pagani;

2001
L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia. Documenti e storia della cultura a Bergamo a cura di Lelio Pagani;

2001
Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze, a cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti;

2002
Lorenzo Mascheroni tra scienza

e letteratura nel contesto culturale della Bergamo settecentesca, a cura di Erminio Gennaro;

2003
La Misericordia Maggiore di Bergamo fra passato e presente;

2005
Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti ed Erminio Gennaro;

2008
Marco Casetta, *Radici altomedievali e statuti della terra separata di Treviglio*;

2008
Gianmario Petrò, *Dalla Piazza di S. Vincenzo alla Piazza Nuova*;

2009
Les liaisons fructueuses. *Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di Maria Chiara Pesenti, Piervaleriano Angelini, Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti;

2010
Eliana Acerbis, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Ad domos illorum de Acerbis. *Storia di una famiglia e di un territorio*;

2012
Risorgimento... quanti uomini quante storie, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti;

2012
Una piazza per la storia. L'Ateneo 1810-2010, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti;

2014
FUTURO.BG – Attraverso i paesaggi della storia, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti;

2014
Eliana Acerbis, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Mi applicai alle mercantie ma più agli studi. *Il manoscritto di Girolamo Acerbis Viani*;

2015
Sembrava tutto grigioverde. Bergamo e il suo territorio negli anni della Grande Guerra, 2 voll., a cura di Maria Mencaroni Zoppetti;

2017
A me l'infinito mi schiaccia sempre un po'. L'uomo interroga la scienza;

2018
Antonia Abbattista Finocchiaro, *Penelope non fu minor d'Ulisse. Donne letterate nella fortezza bergamasca.*

FONTI

2002
Giovanni Battista Angelini, *Per darti le notizie del paese. Descrizione di Bergamo in terza rima, 1720*, a cura di Vincenzo Marchetti, con la collaborazione di Diego Polini;

2003
Marcantonio Benaglio, *Descrittione delle proprietà del Venerando Consortio della Misercordia Maggior di Bergamo, cominciando l'anno 1612*, a cura di Simona Gavinelli;

2013
Ottavio De Carli, *Il pellegrinaggio di Gierusalemme di Giovanni Paolo Pesenti. Diario di un viaggio di un gentiluomo bergamasco in Terrasanta ed Egitto*;

2013
Il Monastero Vallombrosano del Santo Sepolcro di Astino in Bergamo. Appunti per una ricostituzione dei fondi archivistici, a cura di Maddalena Fachinetti Maggi e Vincenzo Marchetti;

2016
Donato Calvi, *Diario (1649-1678)*, a cura di Marco Bernuzzi;

2020
Maria Mencaroni Zoppetti, *Il trombetta, il mezzopoeta, l'aspirante secretario tra Bergamo e l'Europa del XVI secolo.*

STRUMENTI

2005
Juanita Schiavini Trezzi, *Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio (secoli XVII-XX)*;

2007
L'Archivio antico del monastero di Santa Grata in Columnellis, a cura di Mariarosa Cortesi.

2023
Una galleria di uomini illustri. La collezione storica dell'Ateneo di Scienze Lettere Arti di Bergamo, a cura di Federica Nurchis.

ITINERARI

2007
Sant'Alessandro di Bergamo. Un itinerario nella storia della città;

2007
San Giorgio e il drago. Devozione e storia nell'antica chiesa di S. Giorgio in Bergamo, oggi B. V. Immacolata e Tutti i Santi;

2008
Sant'Antonio di Vienne. Devozione e storia nell'antica contrada di Prato in Bergamo;

2008
Una città in Festa. Musica, dipinti, apparati per Sant'Alessandro;

2012
La Bergamo moderna di Piacentini Mazzoni Bergonzo;

2013
Bergamo e il suo boulevard. *Dalla Nuova Porta alla Ferrata*;

2018
Percorsi e incontri sul colle di Rosate. Società, cultura, luoghi.

VOLUMI EDITI
IN COLLABORAZIONE
CON ALTRI ENTI

2002
L'Ospedale nella città. Vicende storiche e architettoniche della Casa Grande di S. Marco, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti. In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Fondazione della Comunità Bergamasca. Collana "Storia della Sanità a Bergamo"-1;

2008
"D'erbe e piante adorno". Per una storia dei giardini a Bergamo, percorsi tra paesaggio e territorio, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti. In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Collana "Studi di storia della società, dell'economia e delle istituzioni bergamasche";

2012
Il Cinquecento. Bergamo e l'età veneta, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Laura Bruni Colombi, Roberta Frigeni, Nazzarina Invernizzi Acerbis e Monica Resmini. In collaborazione con Fondazione Bergamo nella storia, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo;

2014
Tendere la mano ai bisognosi. Luoghi, vicende, personaggi della Casa di Ricovero di Bergamo XIX-XX secolo, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Laura Bruni Colombi e Antonia Abbattista Finocchiaro. In collaborazione con Fondazione Casa di Ricovero Santa Maria Ausiliatrice;

2014
Gabriele Rosa nel bicentenario della nascita, Atti delle giornate di studio (Iseo-Brescia-Bergamo, 9, 10 e 14 novembre 2012), a cura di Sergio Onger. In collaborazione con l'Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti;

2015 *A tavola con il Generale Chiays e Signora*, a cura di Nazzarina Invernizzi Acerbis e Donatella Moltrasio Venier. In collaborazione con Lubrina Editore, Bergamo;

2015
Rino Ferrari Inferi 750°, a cura di Maria Mencaroni Zoppetti e Angelo Piazzoli. In collaborazione con la Fondazione Credito Bergamasco;

2018
A due passi dal fronte. Città di retrovia e culture urbane nel prisma della Grande Guerra, a

cura di Emilio Franzina e Mariano Nardello. In collaborazione con il Comitato Interaccademico tra gli Atenei e le Accademie;

2019
Maria Mencaroni Zoppetti, *"Lascio per una sol volta...": Francesco Gallicciolli sorprendente filantropo*. In collaborazione con la Fondazione CARISMA;

2019
Grazia Signori, *Oceani perduti sabbie mobili fiumi volubili vulcani sopiti. Un diorama di pietra al centro di Bergamo*. Con il sostegno della Camera di Commercio di Bergamo;

2019
Luigi Angelini, *Cose belle di casa nostra. Testimonianze d'arte e di storia in Bergamo* (ristampa anastatica dell'edizione del 1955). In collaborazione con la Fondazione UBI - Banca Popolare di Bergamo Onlus;

2020
Grazia Signori, *Lost oceans, shifting sands, changing rivers, resting volcanoes. A stone diorama in the centre of Bergamo*. Con il sostegno della Camera di Commercio di Bergamo.